

Judith Hook **Siena**

Una città e la sua storia

con un saggio di Roberto Barzanti



*per Nathaniel,
che mi ha fatto vedere Siena
con occhi di bambino*

Judith Hook

Siena

Una città e la sua storia

con un saggio di Roberto Barzanti



nuova immagine editrice

Tra mito e storia *di Roberto Barzanti*

Prefazione	1
Introduzione a Siena	3
Siena nel Medioevo	7
Il governo dei Nove	27
Il Duomo	45
Il Campo	59
Arte e società nella repubblica di Siena	83
La Città della Vergine	103
Il Rinascimento senese	123
La caduta di Siena	143
Siena, Firenze e l'Italia	163
Il palio	179
 Note	 193
Bibliografia	201
Indice dei nomi del testo	210

Titolo originale: *Siena. A City and its History*.
Hamish Hamilton Limited - London, 1979

Edizione italiana:

© nuova immagine editrice 1988
via San Quirico, 13 - 53100 Siena

Direzione editoriale: Giovanni Kezich e Marco Lorenzini

Grafica di Auro Lecci

Fotocomposizione Leadercomp - Firenze

Fotolito elletti grafiche (bicolori); Riproduzioni Scanner (quadricromia di copertina) - Firenze

In copertina: Ambrogio Lorenzetti, *Gli effetti del Buon Governo: la vita in città (particolare)*. Sala della Pace, Palazzo Pubblico di Siena (foto Lensini).

Tavole fuori testo:

Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici delle provincie di Siena e Grosseto: 1, 9, 28, 31, 32, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 48, 49, 50, 51, 52, 58, 66

Foto Lensini: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 29, 30, 33, 34, 46, 47, 53, 54, 55, 56, 57, 59, 61, 62, 63, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 84, 85

NOTA DELL'EDITORE.

Per l'edizione italiana di questo libro, tutte le citazioni dell'Autrice da testi medievali e moderni in lingua italiana sono state reintegrate nella versione originale. Al contempo, rispetto al testo inglese, sono stati effettuati alcuni adattamenti e rettifiche, oltre a qualche taglio di minima entità, interventi a nostro avviso indispensabili per la fruizione del libro presso il pubblico italiano. L'impianto iconografico del volume, che si è avvalso della preziosa collaborazione della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici e dello Studio Lensini di Siena, è invece interamente rinnovato.

La traduzione dall'inglese è a cura di Lisa Sarfatti e di Giovanni Kezich. Duccio Balestracci, Marco Ciampolini e Camilla Curcio, che qui ringraziamo, ci hanno generosamente offerto la loro preziosa consulenza.

TRA MITO E STORIA*

di Roberto Barzanti

Le motivazioni che sostengono la scrupolosa indagine di Judith Ann Hook e alimentano il suo appassionato itinerario dentro lo spazio fisico e le non caduche memorie di Siena rinviano a qualcosa di più corposo di una tensione scientifica o di una vigile curiosità. Ella apparteneva a quella nutrita genia di intellettuali di origine britannica o più latamente anglosassone che hanno trovato di frequente in Siena il simulacro del loro peregrinare, un luogo unico per il complesso addensarsi delle stratificazioni ereditate dalla storia e per un'autenticità intoccabile, intera da sembrar scenografica. Si potrebbero fare molti nomi e snocciolare citazioni su citazioni, da Ruskin a James, e oltre.

E il destino ha voluto che Judith Hook abbia concluso repentinamente la sua vita proprio nella città del cuore, a Siena, il 28 luglio del 1984, pochi anni dopo aver licenziato il volume che oggi si traduce. Nella prima edizione, che uscì a Londra nel 1979, aveva voluto collocare, tra le illustrazioni fuori testo, una fotografia che ritraeva il marito Andrew e i tre figli, Sarah, Caspar e Nathaniel mentre passeggiavano per il Corso, quasi un'immagine ricordo da album di famiglia, che non disdiceva in un'opera che si proponeva e si propone di essere anche un invito affettuoso a capire una città nel respiro profondo dei secoli e nel deposito dei segni visibili. Ricordo la sera del 17 dicembre del 1979 quando presentammo nella Sala del Concistoro di Palazzo Pubblico il libro: Judith era felice di una soddisfazione fanciullesca, in un incontro che si svolgeva nel cuore di un Palazzo profondamente amato, sotto il volo della Giustizia di Domenico Beccafumi.

Il libro della Hook non pretende di approdare a nuove sconvolgenti ipotesi e perlopiù deriva dalla sistemazione di alcuni risultati di ricerca già acquisiti: eppure non mancano notazioni che attestano una critica verifica sulle fonti e abbozzi d'indagine originali, quanto discreti. Tutto

è proposto secondo un timbro colloquiale e disteso, fuori da ogni impettita erudizione. Vi sono osservazioni derivanti da lunghi soggiorni e quindi passaggi quasi da resoconto di viaggio insieme ad efficaci analisi di momenti cruciali della travagliata storia della Repubblica, a puntuali caratterizzazioni della vicenda artistica senese, a penetranti osservazioni sulla struttura urbana.

Il montaggio dei capitoli non segue una linea narrativa o una scansione rigidamente cronologica: la Hook preferisce un andamento saggistico, che solo in qualche punto si precisa in termini sobriamente evocativo-descrittivi. A capitoli di rapida sintesi su Siena medievale o sul ruolo dei Nove succedono capitoli sull'arte o sul Campo o sulla Cattedrale secondo un metodo che procede scegliendo alcuni centri ed aggregando attorno ad essi i fili dell'informazione e dell'argomentazione. Ne risulta un cammino non rettilineo e qualcosa di più, di diverso che un saggio storico nel senso stereotipato del termine e un effetto di garbata padronanza della materia.

Certo: la storia della studiosa inglese è storia delle classi dominanti e del loro modo di far politica, storia degli artisti illustri e della loro gloriosa fortuna, storia degli eventi eccezionali e del loro clamoroso manifestarsi e ostinatamente, coerentemente storia della città. Gli altri non ci sono, le classi subalterne rimangono nell'ombra. I contrastanti rapporti di dominio e sfruttamento che legano o oppongono Siena al suo territorio non hanno spazio dentro le linee di un impianto che predilige il centro rispetto alla periferia, il dominante rispetto al dominato, la città rispetto allo Stato. E fa questo anche per necessità, forse, dal momento che a voler anche solo tracciare qualche segno dell'altra storia non sono davvero molti i testi che possono venire in soccorso. Occorreranno anni di lavoro, indagini difficili e inedite, sondaggi coraggiosi e avventurosi: poi si potrà dire di Siena molto di più e di qualitativamente diverso rispetto a quanto già si è sedimentato e chiarito. Non si tratta - beninteso - di opporre empiricamente angolazione d'analisi dal punto di vista delle classi dominanti o dei fenomeni più vistosi e restituzione alla luce di quello che fino ad oggi è stato il sottosuolo di una storia vestita con i panni di festa. Si tratta piuttosto di mettere in cantiere un lavoro che per gradi riesca a restituire globalità ed interconnessioni ai fenomeni, a capire avanzamenti e fratture, gloria e disperazione, ascesa di classi o ceti emergenti, con l'affermarsi stabile e decisivo di valori nuovi, e rovina, avvicendamento, sconfitta, forza della ricchezza e persistente offesa della miseria. Si tratta di rifiutare, in una parola, qualsiasi apologetica sistemazione in chiave ideologica del passato in nome di una storia laica che vuol conoscere ciò che non è conosciuto e non si appaga di celebrare il noto o di reinterpretarlo con timorosa cautela.

Sicché quando la Hook dice, subito all'inizio, che la sua sarà una storia culturale, quel culturale opposto sicuramente a *événementielle* non si propone di coprire neppure per tentativi l'area ormai vasta di un termine che non vuol restringersi a designare ciò che fino ad oggi è stato considerato come cultura. Se è vero che pur esiste ai nostri occhi

una cultura della città è pur vero che impropriamente essa si definisce in termini unitari e generali, dimenticando contraddizioni e scissioni, opposizioni e contrasti, dimenticando cioè che anche dentro la cultura, *le culture*, penetra il dinamismo nello sviluppo storico con la varietà delle sue inflessioni e l'urto dei suoi antagonistici soggetti¹.

Il libro è costruito come un viaggio all'indietro che muove, per scoprire la cultura di una città, dalla sua forma, nel presupposto che a partire dalla forma che il presente ci mostra si possa penetrare nel passato. La forma urbana, scrive la studiosa inglese, è determinante per lo studio di ogni città piccola o grande, perché in essa sono identificabili i segni che il passato ha impresso. Gli spazi sono determinati registrando abitudini e ambizioni, progetti spontanei e arditi disegni. Muovendo, così, dalla forma della città si può risalire anche alla sua forma più complessiva e immateriale, agli elementi distintivi, caratterizzanti, quali emergono dall'insieme delle forze economiche, sociali, politiche e culturali all'origine di una comunità individuabile, e dotata di una sua autonomia.

Una città assomiglia a un libro da sfogliare, a un palinsesto da indovinare. Non mancano ricerche che hanno avviato con nuove impostazioni una storia dell'organismo urbano in grado di indagare sia la coscienza mutevole che della città i senesi hanno avuto sia le modalità, le tecniche, le basi economiche all'origine di una rigogliosa espansione. Varrà ricordare tra i molti contributi il volume di Duccio Balestracci e Gabriella Piccinni, *Siena nel Trecento*, che, uscito nel 1977, è già un piccolo classico o la monografia dedicata a Siena da Lando Bortolotti (del 1983), che ripercorre con uno strenuo e lucidissimo lavoro di sintesi vicende costruttive, istituzionali, di costume².

La luce del mito lascia spazio all'individuazione di cause e fatti ben concreti. I segni, gli edifici, i capolavori del presente inducono a riflettere sulle fatiche durissime e gli immani acquisti dovuti a grandiosi progetti e dimenticato lavoro: "Le ragioni - si è osservato³ - della costante espansione della città in atto agli inizi del Trecento sono da ricercarsi negli effetti dell'immigrazione, alla quale probabilmente dettero un non piccolo contributo anche gli operai incaricati della fabbrica del Duomo, della sistemazione stradale, della manutenzione delle fonti, della costruzione del palazzo del Comune e di tutti quei lavori di pubblica utilità che caratterizzarono il governo dei Nove".

La collocazione della Cattedrale, la struttura del Campo ed il suo rapporto con il Palazzo Pubblico sono documento al pari di un dipinto e di un testo d'archivio: a partire dall'esperienza della struttura del presente si può riandare con puntualità alla fisionomia del passato, o meglio a quel diacronico manifestarsi di tratti peculiari che, insieme e d'un colpo rivisitati, delineano in noi l'immagine ancor oggi percepibile di una città intera, di una *civitas* ricostruibile anche attraverso l'*urbs*, di un'anima riconquistabile - se si perdona la metafora - attraverso un corpo tuttora vivo, sia pure con atti tanto lontani da quelli d'origine. Non una corsa verso le origini ed un itinerario teso a

ripercorrere le tappe di uno svolgimento lungo e frastagliato, ma uno sguardo d'insieme sui tratti distintivi che, tutti ricollegati, compongono la cultura di una città, il suo mito oltretutto la sua storia.

Si capirà facilmente come, posta la questione in questi termini, la Hook svolga il suo viaggio dentro il mito della città quale si è definito in base ad una tradizione storiografica assai illustre e che non è qui il caso di rammentare. Il Douglas e lo Schevill si avventurarono anch'essi dentro la vicenda di Siena ben attaccati all'affermata convinzione di un ruolo dirompente, tutto innovatore, straordinario e originale, della città nell'ambito della società italiana e segnatamente in quella comunale. All'interno di questa nozione semplificata del ruolo della città veniva ricavata poi un'immagine di Siena che, del tutto ritagliata rispetto al contesto in cui pure prendevano consistenza le linee della sua storia, si profilava netta e suggestiva sull'onda di interpretazioni accentuatamente spiritualistiche o di sapore romantico.

La Hook è più laica e dimessa dei suoi illustri predecessori, ma il suo tributo allo sguardo tradizionale che spesso si è gettato sulle città italiane e su Siena secondo accezioni particolari lo paga. Da questo punto di vista il suo libro sistema anche le acquisizioni nuove all'interno di un profilo interpretativo che non inaugura una nuova fase della storiografia su Siena, ma semmai fa sentire l'urgenza di accumulare studi nuovi, continuando anche filoni già avviati e tentando - quando sarà possibile - una qualche prova di sintesi. E' già possibile tener conto, tra gli altri, degli studi di Philip Jones che hanno avviato, mi pare, una riconsiderazione fortemente critica del ruolo e della fisionomia delle città italiane. Si pensi, appunto, a quanto Jones scrive nel suo saggio sul primo volume degli *Annali* einaudiani: "In Italia, a differenza dal Nord, le città non si evolsero allora come 'isole non feudali in mari feudali'. La loro condizione era più complessa. Esse erano per natura ibride, il prodotto di due tradizioni, quella antica e quella medievale, e riunivano due identità, quella politica altrettanto che quella economica, civica quanto mercantile, aristocratica e terriera quanto 'bourgeois': un doppio carattere troppo spesso trascurato dagli storici, che interpretano perciò in modo forzato la città, il comune e la cultura italiana"⁴. E a quanto, nello stesso saggio, più sotto annota: "Nella geografia economica dell'Italia medievale, la capitale più meridionale della 'rivoluzione commerciale' era Siena"⁵.

C'è una certa politica e la grande arte, Siena come centro autonomo di un territorio vasto e lontano e non Siena al centro di questo territorio, il riverbero di un mito ed il fascino di una forma nelle pagine piacevoli di Judith Hook e a questa misura converrà attenersi per non chieder loro ciò che non vogliono e in gran parte non potrebbero nemmeno dare. Il rischio - si sa - di ogni storia che scelga confini molto ben definiti è quello di perdere con il tessuto vasto e contraddittorio delle relazioni il senso di ciò che rinvia a linee ampiamente comuni.

La lezione dell'età d'oro dei Nove avrebbe improntato di sé,

secondo la Hook, almeno il secolo e mezzo successivo: dagli anni d'oro Siena non avrebbe ereditato solo il miracolo di una macchina urbana ("*urban fabric*") ma assai di più, ciò che viene presentato, né più né meno, come distintivo di una civiltà: la supremazia del bene comune sui diritti individuali, una giusta conciliazione delle preoccupazioni sacre e di quelle profane, un senso smodato del primato artistico, una faziosità accesa che a lungo andare avrebbe indebolito l'organismo preparandolo alla fine eroica ma inevitabile.

La persistenza una certa autonomia e dignità istituzionali, la dominanza della committenza pubblica in campo artistico con la conseguente impronta di continuità che ne sarebbe derivata, un raccoglimento introverso teso sempre a guardare indietro anche negli slanci più coraggiosi sarebbero i caratteri facilmente leggibili dentro una storia ripercorsa nelle sue pagine fondamentali e nei suoi nomi più conosciuti. Anche i miti che si radicano, da quello di Roma a quello dell'eroico assedio, sono cemento di unità oltre le rivalità e le divisioni e come tali vanno valutati e riscoperti, indagati e compresi. Nel gioco intrecciato tra la sua storia vera e la coscienza che di sé la città aveva si può scoprire una possibilità interpretativa ricca e non inconsapevole della complessità di un'indagine che per essere compiuta deve stabilire tutti i rapporti tra immagine e realtà, rapporti materiali e ideologie.

Nel volume si va oltre la caduta e ciò è già importante, visto che spesso ci si è fermati alle gesta di Montalcino come se esse avessero segnato la fine stessa di Siena: ma si dice che ciò che viene dopo il 1559 è un commento degli eventi che a metà del Cinquecento sancirono il crollo. Rimane vivo - si osserva - il desiderio di un'identità senese, anche durante i secoli in cui la città ed il suo Stato saranno solo parte del dominio granducale e dopo, ma non si scalfisce nella sostanza quanto si era andato precisando. In quest'impostazione c'è un evidente tributo all'identificazione tra storia di Siena e funzione simbolica della sua condizione di libera repubblica votata alla sconfitta che tanto ha inciso negli entusiasmi ottocenteschi e nelle sintesi storiografiche più affermate.

Il capitolo sui Nove dipende in gran parte dai contributi di William Bowsky e ripercorre l'ascesa di un gruppo dirigente che fu fautore di un governo autorevole e seppe imporre un ordine - caso raro nella storia di Siena - con cui fu possibile instaurare un regime di benessere e di sviluppo⁶. I Nove furono severi e duri con i grossi clan nobiliari e con il clero, tesero all'espansione dell'autorità secolare anche verso aree - è il caso del Santa Maria della Scala⁷ - tradizionalmente riservate al dominio religioso, usarono l'arte come strumento di dominio contribuendo a diffondere un senso comune nuovo del viver cittadino e dei suoi vantaggi. Da questo punto di vista si leggono con interesse le pagine dedicate alla lettura del *Buongoverno* di Ambrogio che ora andrebbero integrate con talune recenti osservazioni di Giovanni Cherubini e Chiara Frugoni. Per certi versi l'approccio al *Buongoverno* e all'opposto *Malgoverno* visti quali manifesti, propagandistico e persuasivo l'uno, *ad deterrendum* l'altro, della pedagogia politica dei

Nove fa toccare con mano i rischi di letture che non sappiano cogliere tutti i nessi che un testo o un dipinto, un documento o un monumento possono esplicitare per dichiarare così più che una miracolosa eccellenza una radicata appartenenza, rimanendo esclusa dal discorso la qualità artistica che ha evidentemente motivi suoi, originalissimi e incontestabili. Quel manifesto commissionato dai Nove esige una lettura non innamorata ma capace di metterlo in relazione con i mille canali di una cultura, da Remigio de' Girolami a Giordano da Rivalto, che lo legano ad una civiltà che nella forma città voleva stabilire la congiunzione di diversità ad un fine concorrenti, di presenze e funzioni ad unica e salda egemonia riconducibili: la combinazione delle diversità come fondazione del potere, secondo una linea che aveva ascendenze ben salde e lontane. Verso la fine di un saggio richiamato si nota appunto: "Ma 'in queste diversità è la bellezza più che se tutti fossero pari': nel nostro affresco sono infatti rappresentati in concordia operosa tutte le componenti della società, uomini e donne, ricchi, poveri e popolo medio. Nella città ideale di Giordano da Rivalto tutti si vogliono bene: il nobile è amato 'perché si amano necessariamente le cose belle donde nella città nasce *piacere* e diletto'. Così in questa città, dice sempre il nostro predicatore, 'ordinatissima', dove ci sono 'le molte arti' e 'tutte rispondono l'una all'altra ordinatissimamente', 'tutte sono arti *utili e necessarie*'"⁸. Se poi a portar l'utile sono in prevalenza gli artigiani e i mercanti, a offrire i mezzi necessari alla vita sono i contadini e a viver diletto sono i nobili poco importa. Tutto questo per dire che non guasta, anche di fronte al capolavoro più assoluto, penetrare nelle motivazioni ideologiche e concrete di una cultura che si affermava, certo, ma come cultura che non poteva annullare le separazioni e le contraddizioni e ne tentava magari una solenne quanto provvisoria glorificazione. Per non far cenno di coloro che non era nemmeno pensabile raffigurare in un affresco.

Quanto lo sviluppo delle arti abbia dovuto all'egemonia guelfa, ai prestiti di marca francese, quanto la committenza pubblica abbia invaso in questa smania di grandezza anche territori riservati - è il caso delle Tavolette di Biccherna o di Gabella - alla più prosaica e quotidiana burocrazia è fatto assai noto e mai a sufficienza sottolineato come uno dei connotati alti di un costume che del primato dell'estetico fece pratica accertabile e perseguita con ostinazione. Il gusto per le feste rientra in questa linea e si accoppia con un uso politico di esse che risaliva al *panem et circenses* anche se aveva via via declinazioni varie e nuove. Appare perentoria e post-datata ma non priva di un rude richiamo alla realtà l'affermazione della Hook: "Con il Palio, i Nove in un certo senso contribuirono alla diffusione di quel culto rendendolo ufficiale, riuscendo nello stesso tempo a dirottare su una semplice corsa di cavalli lo sfogo delle passioni e delle emozioni più violente."

La caduta dei Nove viene descritta e si sa che quando un saggio si apre ad una descrizione è sempre per far posto a emozioni, magari,

come in questo caso, sobriamente sollecitate. Un regime di pace e di prosperità, dice con nostalgia la Hook, cade "in un'orgia di disordini e di violenza" e sembra voltar pagina con l'amaro in bocca.

La caduta della Repubblica non viene da chissà dove. Risulta da debolezze interne non meno che da fattori internazionali. La Hook, che ha al suo attivo un volume sul Sacco di Roma⁹ e si accostò a Siena per la prima volta a partire da ricerche sul Cinquecento, mette bene in luce la lotta tra i Monti come origine di un nefasto processo di decadimento, come causa di una instabilità permanente e quando si diffonde - altre pagine di narrazione - sulla fine adopera discrezione, senza farsi abbagliare dalla luce di un mito che ha pure le sue ragioni ed esige a buon diritto il suo bravo tributo di ammirazione se non di commozione.

Se, poi, il libro oltrepassa quel limite fatale dell'assedio non è però per addentrarsi minutamente in episodi e fasi e periodi che hanno bisogno ancora di un gran lavoro di scavo. Se per i Monti e la Siena del XVI secolo ci sono, saldo punto di riferimento, i lavori della Isaacs non mancano i titoli recentissimi della Fosi o del Di Simplicio, che lumeggiano aspetti essenziali delle vicende economiche della città e del suo territorio nel periodo mediceo¹⁰. Ma è un fatto che l'interesse per la storia economica non spicca e quando la Hook vuol dire in poche parole il suo pensiero su una città spopolata e tanto lontana dal periodo dell'ascesa preferisce soffermarsi sulle annotazioni dei viaggiatori inglesi e dar vita ad una breve, felicissima antologia di pagine involontariamente amare o sorprendenti. Smollett osserva che a Siena nel Settecento ci si fermava quasi solo a mangiare e dormire, Addison se la piglia con i quattrini buttati nella costosa e bizzarra Cattedrale, Whatley ci fa sapere quanto era rischioso per il Granduca viaggiare tra Siena e Firenze. Fino a Henry James che scolpisce in sua nota del 1909 il destino di Siena: "*Everything has passed its meridian*", tutto ha passato il proprio meriggio...¹¹ E' per l'appunto quel senso decrepito della sopravvivenza del passato che tanto spesso è stato messo in risalto e talvolta non senza ideologiche amplificazioni tradizionalistiche per una città che della sua forma definita continua a fare segno di consapevole orgoglio. La Hook nella sua corsa fino ai nostri giorni si spinge fino a Federigo Tozzi, di cui rileva con misura i caratteri che lo legano alla patria impietosamente scrutata. Guarda l'età contemporanea con un occhio tanto rivolto all'indietro e a certe sicure dominanti che a un certo punto, dopo aver riferito di un giudizio pertinente di Tamara Gasparri sul Partito Popolare, se n'esce con un'affermazione abbastanza avventata e pur sintomatica: "Nel corso degli anni, i fascisti prima, e i comunisti poi, sono dovuti giungere alla stessa conclusione: a Siena, il senso della storia e del passato è sempre più forte di qualsiasi ideologia".

Bisognerà subito aggiungere che la coscienza del rapporto del passato può declinarsi in modi profondamente diversi se non opposti. La replica uggiosa e retorica delle forme gotiche si è tradotta spesso in una gelida e opprimente accademia. Il dilagare delle rievocazioni in

costume dell'epoca fascista ha dato sovente l'esca per l'esaltazione di un italico patriottismo combattivo buono per una rozza e penosa propaganda: che, come si sa, non è il caso di Siena. Quanti ritengono indispensabile una fedeltà al passato fatta di rispetto per l'autenticità, di studio delle tradizioni, di schiettezza filologica ed al tempo stesso si pongono di continuo il problema di come far vivere una grandiosa eredità del presente nel futuro così irto di incognite non hanno nulla a che vedere con il rancido conservatorismo di chi contrasta ogni mutamento, di chi fa del passato un coacervo di cattiva ideologia. Tra le pagine che più hanno aiutato a chiarire il valore tutto contemporaneo della soggiogante arcaicità di Siena si situano le riflessioni di Cesare Brandi: "Ma la struttura arcaica è quella che conta anche per la Siena di oggi"¹².

Sulla religiosità di Siena la Hook ha pagine molto efficaci. Mette in luce l'enorme influenza della religione nella vita della città e richiama l'ideologia della complementare convergenza che si stabilisce tra senso civico e *pietas* religiosa. Ancora una volta leggendo la forma della città quale probante documento non si lascia sfuggire la citazione decisiva dell'eguale altezza del campanile del Duomo e della Torre del Mangia quale espressione di un parità raggiunta nella diversità degli ambiti di pertinenza tra potere della Chiesa e potere politico. E' un fatto che mancano troppi materiali per poter anche solo abbozzare una storia piena della *pietas* senese, non solo nelle sue esperienze illustri o emergenti, ma in quelle più diffuse e quotidiane. A che giova insistere, come è stato fatto da pubblicitisti che sono andati per la maggiore, su una categoria indifferenziata di misticismo all'interno della quale comprendere senza alcuna intelligenza definitoria le personalità più varie e più distanti? Del resto una storia della *pietas* non potrà mai ambire oltre un certo limite ai confini di un'improbabile autonomia: la sensibilità religiosa e le accezioni delle esperienze di fede non sono leggibili che attraverso indagini ampie, che mettano in relazione testi, costumi, credenze in circolazione per aree assai vaste e articolate. Ma non si può scrivere in un disegno di sintesi ciò che ancora non è scritto in scandagli particolari. Si sarebbe desiderato, tuttavia, qualcosa di più sugli eretici di cui ha scritto in una ricerca memorabile Valerio Marchetti¹³, su Bernardino Ochino e su Basilio Guerrieri, su Achille Benvoglianti e quel "luteranaccio" di Fabio Cioni. Senso della città e riforma religiosa erano così congiunte in Bernardino Ochino che nella sua lettera, da Ginevra, ai Signori di Balìa, del primo novembre 1543 si poteva leggere un progetto pur sempre disegnato dentro i confini di una Siena ripensata da lontano: "Oh, quanto saresti felice, et si sarebbe per te, se ti purgasse, Siena mia, da tante ridicole, pharisai-che...". Il capitolo sulla religione, insomma, rimane capitolo sul culto mariano, certo importante, e su alcune grandi personalità: non si dilata fino ad una delimitazione più ampia, per cui oggi esistono talune parziali premesse se non certi e sicuri materiali. Sarà, comunque, in questo contesto non incidentale osservare il valore dell'interpretazione di Caterina Benincasa, la cui scelta di vita religiosa si

inscrive dentro una sensibilità urbana, dentro le contese delle città del suo tempo e, pur mirando ad un suo disegno profeticamente perseguito, non è esente da un ragionato rigetto - si dice - dell'ideale monastico.

Per quanto riguarda il rapporto di Caterina con le vicende della città, che la Hook probabilmente sottolinea sulla scorta di una nota interpretazione del Dupré-Theseider, bisognerà stare attenti. Soprattutto dopo il 1374 questa trama storica esiste, ma il centro dell'animosità battaglia della santa rimase risolutamente la Chiesa, il tema fulcro delle sue lettere e della sua azione il ritorno del papa a Roma cioè della Chiesa al Vangelo. Vanamente si cercherebbe una connotazione in senso stretto senese - lingua a parte - dell'impronta più profonda della presenza di Caterina nella storia religiosa del suo tempo¹⁴.

Sulle arti si è già detto: funzione della committenza pubblica, continuità anche stilistica che essa almeno in parte determina, forte intreccio con il potere. La Hook fa un elenco di tutti gli artisti che ricoprono - ma non si tratta di un caso senese - cariche importanti nella vita del Comune e delle Repubblica. Sottolinea che il Rinascimento a Siena definisce certi spazi, non li sconvolge in termini scenografici. E difende i lineamenti di un Rinascimento senese che per essere compreso non deve esser messo continuamente in relazione con modelli esterni, fiorentini *in primis*, svisandone così peculiarità e conquiste.

Non si riesce davvero a giustificare, per intendere una linea di svolgimento così originale e peculiare, l'impiego di una categoria quale Pseudo-Rinascimento, utilizzata da Federico Zeri per ricomprendere in un concetto nebuloso a piacere la varietà irriducibile di un fenomeno che non può essere schematizzato in termini di trionfante razionalità: visione si sa quanto logora e ormai desueta, inservibile. Fa un certo effetto leggere in un volume apparso da poco, nelle pagine dedicate a Siena, considerata "capitale toscana dello Pseudo-Rinascimento quattrocentesco", che qui si registra "anche un singolare fenomeno, molto imbarazzante per le rigide classificazioni storico-artistiche: quello degli artisti che sono ad un tempo razionali e irrazionali, scientifici e intuitivi, padroni della prospettiva ragionata e ignari dei suoi postulati"¹⁵. Costoro sarebbero, più di altri almeno, il Vecchietta e Francesco di Giorgio e sembrano richiamati brutalmente all'ordine più da un'esigenza di catalogazione antiquariale che dalla modestia di una duttile lettura storico-critica.

Dove il punto di vista adottato dalla Hook trova le sue pagine forse più riuscite è nelle analisi offerte nei due capitoli dedicati al Campo e alla Cattedrale: due monumenti, due spazi, che vengono ricondotti dentro una storia complessa, letti nelle loro articolazioni, visti con occhi del presente e coscienza del passato. La forma della città diventa davvero tramite per un'intelligenza sicura della sua vita e della sua eredità.

Siena è una città il cui organismo si incentra su più fuochi. Esso è cresciuto secondo fasi e modi sorretti da un dinamismo pratico e

progettuale. Sembrerebbe di individuare nella Hook un convinto consenso alle famose pagine che Lewis Mumford dedicò a Siena nel suo libro più fortunato. Il capitolo sul Campo ha un taglio di raro equilibrio. Inizia prendendo avvio da alcuni versi di Ferdinando Giannelli e ciò basterà a dire quanto la bibliografia della Hook sia poco soggetta ad una gerarchia delle fonti o dei testi costruita secondo consolidata aulicità e prestigio di considerazione. Mischia acute osservazioni di viaggiatori o osservatori (da Girolamo Gigli a Montaigne) a sensazioni autobiografiche (entrare nel Campo "è come ritornare a casa"). Si giova degli elaborati studi di Enrico Guidoni ma senza soggiacere ad una logica vogliosa di trovare comunque simboli e metafore¹⁶. Sicché può pienamente concludere che questo *neutral territory* che è il Campo non è frutto di un progetto disegnato, ma piuttosto di un segreto dinamismo motivato da cento fattori: e richiede una lettura scevra sia delle assimilazioni naturalistiche che dalle lodi per l'irregolarità. Il Campo si profila come spazio che è costruito e artificiale e al tempo stesso improntato ad una non dimenticata naturalità d'origine. La piccola vallata che si apriva davanti al grande Palazzo tuttora mantiene, pur regolarizzata e rivestita di cotto, il suo andamento e conferisce alla piazza quel che di cosa naturale e "cosa artificata" - se è lecito citare un passo leopardiano a proposito della natura apparente - che è poi il segreto della sua sempre mutevole e sempre diversamente visibile conformazione.

Al Palio la Hook dedica il capitolo conclusivo. Sembrerà paradossale, ma è quasi una novità. Di solito al Palio non è stato fatto posto nei manuali di storia: semmai un cenno o poco più. In esso invece la studiosa inglese vede rispecchiati tanti componenti della mentalità senese, che le pare assurdo relegarlo in un angolo o addirittura dimenticarlo. La falsariga interpretativa che adotta risente abbondantemente di quanto hanno scritto Dundes e Falassi, che del resto hanno suggestionato più di un viaggiatore, giù giù fino ad Adriano Sofri¹⁷. Il Palio non ha un'ovvia funzione turistica, né si presenta come un'imitazione moderna di un'immagine idealizzata: è strettamente collegato alla vita stessa della città nel suo divenire da festival aristocratico a festa delle Contrade. La Contrada poi è un "mezzo ideale di controllo sociale" e mentre autorizza una violenza ritualizzata impedisce degenerazioni e trasgressioni gratuite così tragicamente proprie di tutte le civiltà industriali. Molte sarebbero le osservazioni da fare su quanto la Hook scrive sul Palio, ma, tutto sommato, sarebbero affatto marginali: e questo la dice lunga sulla sua voglia onesta di capire nel profondo una città in tutti i suoi risvolti.

Su una città, sul senso di identificazione che essa tuttora provoca - la Hook parla di "*corporate unity*", di "una propria identità, tanto personale che di gruppo" - il libro di cui si è rapidamente riferito senza ambizione di scientifico rendiconto è al tempo stesso testimonianza e studio. I noti modelli, il Douglas o lo Schevill, che avevo oltretutto il sapore della scoperta o della riscoperta, sono lontani e sono

oltretutto irripetibili. Quello di Judith Hook è un manuale di chiara e facile sintesi, di corretta e piacevole qualità, dignitoso, efficace, e, mentre ripercorre non pedantesamente le fasi di una vicenda lunga e accidentata, fa scoprire quanto ancora ci sia da lavorare per approdare ad una storia nuova di Siena, in cui Brandano e Caterina, i Nove saggi e i "villani incittadinati", centro e periferia trovino, per quanto possibile, una luce piena¹⁸. Sarà allora attuabile lo sforzo di interessare una storia totale, svincolata da una sorta di universo-Siena, che non per l'ideologia che elaborò di sé ed oggi ci rimanda è leggibile dentro le esclusive coordinate di una sua irrigidita e assolutizzata cultura.

*Si pubblica come introduzione la nota, ampliata e aggiornata nei rimandi bibliografici, con cui il libro della Hook fu segnalato nel "Bullettino senese di storia patria", LXXXVI, 1979, pp.232-242. La nota aveva per titolo *Siena: una città tra mito e storia* e condensava gli spunti di lettura proposti nel corso della presentazione del volume, svoltasi nella Sala del Concistoro del Pubblico Palazzo il 17 dicembre 1979. Sia l'aggiornamento che l'arricchimento nell'apparato delle citazioni hanno il solo scopo di indicare, molto brevemente, alcuni dei molti contributi che, in tema di storia della città, e dintorni, sono apparsi nel corso di quasi, ormai, dieci anni.

¹ Cfr. in particolare per le classi subalterne Duccio Balestracci, "Li lavoratori non cognosciuti". Il salario in città medievale (Siena, 1340-1344), in "Bullettino senese di storia patria", LXXXII-LXXXIII, 1975-1976, pp. 67-157 e Gabriella Piccinni, *I "villani incittadinati" nella Siena del XIV secolo*, ibidem, pp. 158-219. Inoltre: D. Balestracci, *La zappa e la retorica*, Firenze, Salimbeni, 1984; G. Piccinni, "Seminare, fruttare, raccogliere". Mezzadri e salariati sulle terre di Monte Oliveto Maggiore (1374-1430), Milano, Feltrinelli, 1982; Odile Redon, *Uomini e comunità del contado senese nel Duecento*, Siena, Accademia senese degli Intronati (in collaborazione con l'Amministrazione provinciale), 1982; Giuliano Pinto, *La Toscana nel tardo Medioevo*, Firenze, Sansoni, 1982, segnatamente pp. 421-449. Per i ceti dirigenti, materiali di notevole interesse sono nella serie degli Atti dei Convegni organizzati, a partire dal 1978, dal Comitato di studi sulla storia dei ceti dirigenti in Toscana. Già citato dalla Hook: Paolo Cammarosano, *La famiglia dei Berardenghi. Contributo alla storia della società senese nei secoli XI- XIII*, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1974. Sulle oligarchie mercantili e finanziarie vedi il recente AA.VV., *Banchieri e mercanti di Siena*, Roma, ed. f. c. per il Monte dei Paschi di Siena, 1987. Carlo M. Cipolla osserva nella prefazione che "mentre si hanno idee ragionevolmente chiare sulla storia politica di Siena, sulla storia del suo assetto urbano, sulla storia di certi suoi aspetti e istituti culturali, sulla storia della medicina e soprattutto sulla storia dell'arte senese, la storia economica di questa singolare città resta tutt'ora fatta più di ombre che di luci" (p. 9). Per il Monte: Giuliano Catoni, *Il Monte dei Paschi di Siena nei due secoli della Deputazione amministratrice (1786-1886)*, Siena, f.c., 1986.

² Cfr. Lando Bortolotti, *Siena*, Bari, Laterza, 1983. Osserva l'autore nell'Introduzione che ancora lungo e complesso è il lavoro da fare per delineare le vicende della forma urbana: "Anche la questione della pura e semplice evoluzione fisica della città appare complicatissima e carente di studi di 'base' recenti o antichi (come la storia delle chiese fiorentine del Richa). E' probabile che negli archivi senesi vi sia materiale sufficiente per ricostruire, ad esempio, la topografia della città nei primi secoli dopo il 1000, o quella dei sobborghi prima dell'assedio del 1554-55. Per non parlare del problema, così inafferrabile per i non senesi, delle 'contrade'. Perché proprio a Siena i luoghi e la gente ad essi legata hanno conservato un significato così profondo?" (p. 2). V. anche, sempre di L. Bortolotti: *Studi recenti di storia urbana su Siena*, "Storia urbana", 1985. Per un aspetto particolare della storia urbanistica cfr. G. Catoni, *Le gallerie del Ventennio, Progetti urbanistici e assetto edilizio a Siena nella prima metà del Novecento*, in *Stillae temporis*, Annuario 1983-84 del Liceo-Ginnasio E. S. Piccolomini, pp. 75-92.

³ Duccio Balestracci, Gabriella Piccinni, *Siena nel Trecento*, Firenze, Ed. Clusf, 1977, p. 30.

⁴ Philip Jones, *Economia e società nell'Italia medievale*, in *Storia d'Italia, Annali I, Dal feudalesimo al capitalismo*, Torino, Einaudi, 1978, p. 197.

⁵ *Ibidem*, p. 210.

⁶ Cfr. William M. Bowsky, *Un comune italiano nel Medioevo, Siena sotto il regime dei Nove, 1287-1355*, Bologna, Il Mulino, 1986. La traduzione italiana del lavoro, apparso nel 1981, è introdotta da Michele Luzzati, che fa rilevare insieme ai grandi meriti della ricerca dello storico americano, i toni ingenuamente apologetici e moralistici che spesso accompagnano l'esposizione: "valutazioni - egli scrive - di così accentuato segno positivo di questo o quel regime, specie con argomenti come quelli avanzati dal Bowsky, non aggiungono molto ad un buon lavoro storico, e semmai sollecitano qualche nuovo interrogativo" (pp. 18-19). Per un'equilibrata valutazione di sintesi del periodo del Governo dei Nove cfr. anche M. Luzzati, *Firenze e la Toscana nel Medioevo*, Torino, Utet, 1986, pp. 134-5. La Hook aveva recensito il volume di Bowsky in "Bullettino senese di storia patria", LXXXVIII, 1981, pp. 333-335 concludendo che se il libro conteneva una descrizione di inestimabile valore per capire il governo dei Nove su Siena, una storia di Siena sotto i Nove attendeva tutt'ora un autore.

⁷ In connessione con il prospettato riuso del Santa Maria della Scala a fini museali si è infittita una letteratura sul grande complesso, mossa da vari interessi. Cfr. in particolare: Daniela Gallavotti Cavallero, *Lo Spedale di Santa Maria della Scala. Vicenda di una committenza artistica*, Pisa, ed. f. c. per il Monte dei Paschi di Siena, 1985; AA. VV., *Siena. La fabbrica del Santa Maria della Scala*. Numero speciale del "Bullettino d'arte" Istituto poligrafico e zecca dello Stato, Roma, 1986; *Spedale di Santa Maria della Scala. Atti del Convegno internazionale di studi*, 20-21-22 novembre 1986, ed. f. c. del Comune di Siena, Siena, 1988. Cfr. in particolare l'intervento di Licisco Magagnato alle pp. 49-52. Inoltre: Stephan Epstein, *Alle origini della fattoria toscana. L'ospedale della Scala di Siena e le sue terre (metà '200 - metà '400)*, Firenze, Salimbeni, 1986; O. Redon, *Autour de l'hôpital Santa Maria della Scala à Sienne au XIII siècle*, "Ricerche Storiche" 1985; Laura Vigni, *L'Ospedale senese di S. Maria della Scala (1763-68)*, "Bullettino senese di storia patria", XCII, 1985, pp. 198-234.

⁸ Chiara Frugoni, *Il governo dei Nove a Siena e il loro credo politico nell'affresco di Ambrogio Lorenzetti*, II^a parte, "Quaderni medievali", n. 8, dicembre 1979, pp.

101-2, ora, insieme ad altri saggi, in *Una lontana città*, Torino, Einaudi, 1983. Sullo stesso tema il contributo più recente è Quentin Skinner, *Ambrogio Lorenzetti: l'artista come filosofo della politica*, "Intersezioni", a. VII, n. 3, pp. 439-482. Skinner insiste sul fatto che "gli affreschi di Lorenzetti sono un'espressione di temi seneciani e ciceroniani fatti rivivere e poi sviluppati dagli ideologi delle repubbliche municipali italiane dei primi decenni del Duecento". Secondo la sua interpretazione la fonte "della maggior parte dell'iconografia lorenzettiana" è Brunetto Latini. Sull'affresco come documento per la storia del paesaggio agrario cfr. Giovanni Cherubini, *Il paesaggio agrario medievale della Toscana*, "Città e Regione", a. II, n. 1, pp. 37-42.

⁹ Cfr. J. Hook, *The Sack of Rome, 1527*, London, 1974. Altri titoli della Hook sono: *The Baroque Age in England*, London, 1976; *Charlotte Brontë's Shirley* (in collaborazione con il marito Andrew); *Lorenzo de' Medici. An Historical Biography*, London, 1984. Su Siena cfr. *Siena and the Renaissance State*, "Bullettino senese di storia patria", LXXXVII, 1980, pp. 107-122 e *Habsburg Imperialism and Italian Particularism: The Case of Charles V and Siena*, "European Studies Review", vol. 9 (1979), pp. 283-312.

¹⁰ Di Irene Polverini Fosi cfr. *Feudi e nobiltà: i possedimenti feudali dei Salviati nel senese (secoli XVII-XVIII)*, "Bullettino senese di storia patria", LXXXII-LXXXIII, 1975-76, pp. 239-273; *Proprietà cittadina e privilegi signorili nel contado senese*, ibidem, LXXXVII, 1980, pp. 158-166; *Lo Stato e i poveri: l'esempio senese fra Seicento e Settecento*, "Ricerche storiche", a. X, 1980, n. 1, pp. 93-115. Di Oscar Di Simplicio cfr.: *Alcuni aspetti della politica matrimoniale della nobiltà senese, (1560-1700 circa)*, in collaborazione con Sam K. Cohn, in *Forme e tecniche di potere nella città, (secoli XIV-XVII)*, Perugia, 1980; *Sulla 'nobiltà povera' a Siena nel Seicento*, "Bullettino senese di storia patria", LVIII, 1981, pp. 71-94; *La criminalità a Siena 1561-1808*, "Quaderni storici", n. 49, aprile 1982, pp. 242-264; *Sulla nobiltà e il crimine a Siena 1603-1772*, in *Bande armate, banditi, banditismo e repressione di giustizia negli Stati europei di antico regime*, a cura di G. Ortalli, Roma, 1986; *Le perpetue. (Stato senese 1600-1800)*, "Quaderni storici", n. 68, 1988.

¹¹ Cfr. Henry James, *Ore Italiane*, tr. it., Milano, Garzanti, 1984, pp. 301-327. L'edizione italiana dello stupendo testo di James è curata da Attilio Brilli, che ha dato alle stampe anche una densa antologia di letteratura di viaggio completata da Luca Lenzini con un'abbondante documentazione sull'iconografia: *Viaggiatori stranieri in terra di Siena*, Roma, ed. f. c. per il Monte dei Paschi di Siena, e successivamente De Luca, 1986. Per alcuni viaggiatori eccezionali cfr.: *Le voyage d'Italie d'Eugène Viollet-le-Duc, 1836-1837*, Firenze, Centro Di, 1980, pp. 211-216; John Ruskin, *Viaggi in Italia. 1840-1845*, a cura e con prefazione di Attilio Brilli, Firenze, Passigli, 1985, pp. 35-38; Le Corbusier, *Il viaggio in Toscana (1907)*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 123-4.

¹² Cesare Brandi, *Una misura lirica*, ora, con altri scritti su temi senesi, in C. Brandi, *Aria di Siena*, a cura di Roberto Barzanti, Roma, Editori Riuniti, 1987, p. 36.

¹³ Cfr. Valerio Marchetti, *Gruppi ereticali senesi del Cinquecento*, Firenze, La Nuova Italia, 1975. Sulla stessa linea di ricerca: V. Marchetti - G. Catoni, *Sulla circolazione della stampa proibita in Siena dal 1541 al 1569 in I.a nascita della Toscana*, Firenze, Olschki, 1980, pp. 201-205; G. Catoni, *Processi a librai senesi del Cinquecento in Studi di storia medievale e moderna in onore di Ernesto Sestan*, Firenze, 1980, pp. 225-272.

¹⁴ In occasione del VI centenario della morte di S. Caterina e della nascita di S. Bernardino molti sono stati gli scritti ed i convegni che hanno arricchito la bibliografia sulle due figure. Da segnalare, tra gli altri, *Atti del Simposio Internazionale*

cateriniano-bernardiniano, Siena 17-20 aprile 1980, a cura di Domenico Maffei e Paolo Nardi, Siena, Accademia Senese degli Intronati, 1982 e Congresso internazionale di studi cateriniani, Siena-Roma, 24-29 aprile 1980, Atti, Roma, Curia generalizia O. P., 1981. Inoltre: Franco Cardini, *Santa Caterina da Siena nella vita del Trecento*, "Bullettino senese di storia patria", LXXXVIII, 1981, pp. 7-20; Alessandro Falassi, *La Santa dell'Oca*, Milano, Mondadori, 1980. Presso le edizioni Cantagalli di Siena è iniziata la pubblicazione di "Nuovi studi cateriniani", giunta nel 1988 al terzo fascicolo.

¹⁵ Federico Zeri, *Rinascimento e Pseudo-Rinascimento*, in *Storia dell'arte italiana, Dal Medioevo al Quattrocento*, vol. V, Torino, Einaudi, 1983, pp. 559. Per una nuova e problematica impostazione di ricerca sul Rinascimento cfr.: Mario Ascheri, *Siena nel Rinascimento: istituzioni e sistema politico*, Siena, Il Leccio, 1985 e dello stesso autore il saggio introduttivo a *Siena e il suo territorio nel Rinascimento*, (in collaborazione con Donatella Ciampoli), Siena, Il Leccio, 1986, vol. I, pp. 1-53.

¹⁶ Cfr. Enrico Guidoni, *Il Campo di Siena*, Roma, 1971.

¹⁷ Sul Palio, tra i molti titoli usciti successivamente alla sintesi della Hook cfr.: A. Falassi - G. Catoni, *Palio*, Milano, Electa, 1982 e un'antologia, che è anche una rassegna di scritti talvolta rari sulla città: Mario Verdone, *Siena la città del palio*, Roma, Newton Compton, 1986.

¹⁸ Per ogni ulteriore aggiornamento bibliografico, oltre a quello presentato in appendice alla Bibliografia nel presente volume, si possono utilmente consultare i fascicoli del "Bullettino senese di storia patria", in cui, anno per anno, sono stati segnalati o recensiti i titoli via via apparsi.

SIENA
UNA CITTÀ E LA SUA STORIA

PREFAZIONE

UNA VOLTA la fama di Siena rivaleggiava con quella di tante altre città italiane. Eppure, con il passare degli anni, sono gli scaffali dedicati a Firenze e a Venezia ad arricchirsi sempre più e, anche se tutti sanno quanto grande sia il fascino che Siena da sempre esercita sui viaggiatori stranieri, l'attenzione che le viene dedicata da scrittori ed editori è sempre scarsissima. L'ultima storia di Siena di un certo rilievo, opera di un inglese, Ferdinand Schevill, è stata pubblicata nel lontano 1909, e per quanto la si legga ancora con interesse, è ormai senza dubbio superata. Da allora nuove fonti storiche sono divenute accessibili e l'Archivio di Stato di Siena è stato completamente riorganizzato. Anche i gusti del pubblico sono mutati in direzione di un apprezzamento maggiore e diverso dell'arte e dell'architettura senesi. Alcune ricerche importanti, in primo luogo quella del professor William Bowsky, hanno condotto a una totale revisione della storia del medioevo senese, e più di recente, inoltre, alcuni studiosi si sono interessati agli anni dimenticati, cioè al periodo successivo al 1555 e alla perdita dell'indipendenza.

In questo libro, ho cercato quindi di riesaminare la storia di Siena alla luce dei nuovi dati emersi sulle sue grandi opere d'arte e di architettura, che costituiscono l'attrattiva principale della città per la maggior parte dei suoi visitatori. La prospettiva particolare che ho scelto è pertanto quella della *vicenda culturale* di Siena nel suo complesso, cioè un'indagine sulla natura particolare della civiltà senese e sulle ragioni storiche per cui oggi vediamo la città così come è.

Le ricerche per questo libro sono state condotte nel corso di alcuni anni soprattutto in Italia. Questo è stato possibile grazie ai generosi finanziamenti della British Academy, del Council Trust per le Università della Scozia, e della mia Università, quella di Aberdeen, cui sono molto grata per un aiuto davvero tangibile.

Ho anche un debito verso il personale dell'Archivio di Stato di Siena, che è senz'altro uno dei luoghi di studio più piacevoli del mondo. In modo particolare vorrei ricordare il cortese aiuto della dottoressa Sonia Fineschi, Direttrice dell'Archivio. Inoltre, sono stata aiutata e stimolata nel mio lavoro dalle molte conversazioni con il professor Giuliano Catoni, le cui opere sulla storia di Siena meriterebbero di essere conosciute da un pubblico più vasto di quello italiano.

Nel corso degli anni, ho visitato molte biblioteche: in modo particolare, desidero ringraziare il personale della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze e quello del servizio interbibliotecario dell'Università di Aberdeen, senza di cui questo libro non avrebbe mai potuto essere scritto.

Ringrazio Freda Booth per aver battuto a macchina il manoscritto in un momento critico dell'anno accademico, e la mia famiglia, che ha accettato senza proteste le mie lunghe assenze, dovute alla necessità di trascorrere tutte le vacanze a Siena. Ma soprattutto sono debitrice a mio marito, che ha partecipato con me a tante ricerche e che, con attenzione instancabile e costante, ha letto e riletto il manoscritto.

1. INTRODUZIONE A SIENA

OGNI ANNO migliaia e migliaia di turisti vengono a visitare la città di Siena. Di solito, a meno che seguano un corso all'Università o all'Accademia Chigiana, non si fermano a lungo: Siena, dopotutto, è molto più piccola di Roma, Firenze o Venezia, e l'arte senese si impara ad apprezzare come merita soltanto con il tempo. Ma, per quanto breve sia la visita, nessun turista mancherà di recarsi al Palazzo Pubblico, ad ammirare uno dei più famosi dipinti del medioevo, l'*Allegoria del Buono e del Cattivo Governo* di Ambrogio Lorenzetti, ultimato intorno al 1340. L'affresco è riprodotto dappertutto, e lo si vede quasi sempre in tutti i libri che trattano della vita nelle città italiane del medioevo. Infatti, sembra avere il potere di riportare in vita la Siena di allora, che ci balza agli occhi popolata di figure familiari. Eppure, nello stesso tempo, l'*Allegoria* riesce a farci avvertire acutamente la lontananza di un'età ormai remota, di un mondo che non ci appartiene più. In questo libro, cercheremo di rievocare quel mondo lontano, il mondo di una città tanto unica quanto universale nei suoi valori. La mia è pertanto una vera e propria *ricerca culturale*, che punta quindi più sulla collettività che sui singoli protagonisti o eventi. Nel corso di questa ricerca, ho formulato un certo numero di ipotesi assolutamente personali - lo riconosco - riguardo a Siena e alla sua civiltà. Il mio presupposto è che Siena sia effettivamente qualcosa di unico, e che tale unicità si esprima nella sua arte, nella sua architettura e in tutto il complesso del suo tessuto urbano. La città, i suoi edifici, le sue opere d'arte, le sue istituzioni e le sue consuetudini culturali hanno fatto sì che alcune tradizioni fondamentali, forse di origine tanto remota da perdersi nella notte dei tempi, si siano potute trasmettere di generazione in generazione, plasmando la vita di ogni singolo cittadino e influenzandone il modo di pensare. Dai tempi della Pia de' Tolomei ai giorni nostri, il senso profondo di quel suo "*Siena mi fe'...*"¹ è stato sempre chiarissimo a tutti i senesi.

Un postulato riguardo all'*unicità* di una certa vicenda culturale è forse indispensabile per affrontare lo studio della storia di qualsiasi città, piccola o grande, e tanto più se italiana, visto che in Italia il campanilismo è sempre stato un sentimento fondamentale. Ogni città italiana possiede un suo carattere assolutamente unico, che spetta allo storico identificare e spiegare: quali sono i singoli elementi che fanno di Firenze, Firenze, e di Siena, Siena? A un quesito del genere non è certo facile dare una risposta. Tuttavia, si può incominciare a farlo prendendo in esame tutto l'insieme di forze economiche, sociali, politiche e culturali che hanno concorso nel plasmare una certa città.

Proprio negli affreschi di Lorenzetti, troviamo degli indizi importanti sulla natura particolare dell'universo civico senese: il *Buono e Cattivo Governo* appartiene infatti al periodo in cui dal contesto delle città-stato stava emergendo un'ideologia sociale completamente nuova. Per la prima volta dalla caduta dell'impero romano, il vivere in città ridiventa un valore positivo, e la città torna ad essere il centro stesso della civiltà. Gli affreschi del Lorenzetti, come già la *Divina Commedia* di Dante, esprimono proprio questa nuova concezione, e sono pertanto una celebrazione dell'urbanesimo, o come lo chiamavano i contemporanei, della *vita civile*.

Fin dagli inizi dell'urbanesimo medievale, gli abitanti delle città incominciarono a preoccuparsi di ciò che si diceva della loro patria e quindi della sua immagine pubblica. Le arti figurative assunsero pertanto un ruolo preminente. Già nel 1286, vediamo i frati francescani lamentarsi con i magistrati del Comune, e chiedere aiuti per costruire la facciata della loro nuova chiesa:

*et quando veniunt ad locum eorum, cardinales, et episcopi, et alii ecclesiasticorum prelati, et ambasciatores de omnibus civitatis Tuscie, et vident faciem eorum ecclesie in imperfectum in honorem Comunis Senensis non nascitur redundare.*²

Simile atteggiamento si ritrova in quel cronista senese che per l'anno 1311 ritenne che fosse altrettanto importante narrare di come avvenne il completamento della *Maestà* di Duccio - "*una bella e richa tavola*" - e la sua sistemazione nel Duomo che raccontare di qualche rivolta o guerra. E, in ogni secolo, i senesi hanno mantenuto sempre vivo questo grande interesse per l'arte della propria città.

La convinzione che *la capacità degli uomini di vivere insieme sia in se stessa un'opera d'arte* divenne la caratteristica costante della civiltà di Siena. Il tema di questo libro è proprio il modo in cui i senesi hanno elaborato questo valore fondamentale e lo hanno preservato all'interno di una città che ne è stata sempre viva espressione.

Naturalmente, allo sviluppo di una città come Siena hanno contribuito varie forze distinte. Nei capitoli che seguono, analizzeremo solo gli avvenimenti e i fattori specifici che nel corso delle varie epoche hanno avuto maggior peso. Nei primi secoli, ad esempio, quando il problema più immediato era quello della possibile disgregazione della città in quanto tale, il fattore fondamentale per la creazione di una civiltà urbana fu l'imposizione di un inquadramento

politico su di un mondo feudale in subbuglio. In questo periodo, il genio senese si esprime pertanto nella conquista del *contado*, nella creazione degli statuti e degli organi di governo che sarebbero durati per tutto il periodo dell'indipendenza, e nello sviluppo di grandi strutture della vita associata, come il Duomo, l'Ospedale di Santa Maria della Scala e l'Università o *Studio*. Questo lungo processo di consolidamento doveva raggiungere il culmine nel '200 e nei primi anni del '300, con il governo dei Nove, un regime laico che si distinse per essere stato tra i primi ad avvalersi di una politica di generoso mecenatismo quale valido strumento di governo. Pertanto, esamineremo da vicino il modo in cui i Nove, sulla base di nuove strutture politiche, sociali ed economiche, inaugurarono una fase completamente nuova della vicenda urbana di Siena.

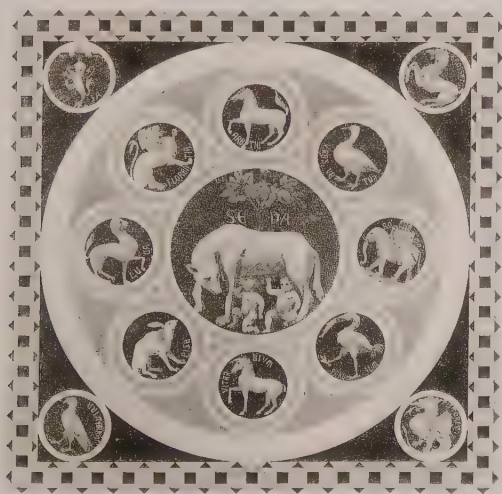
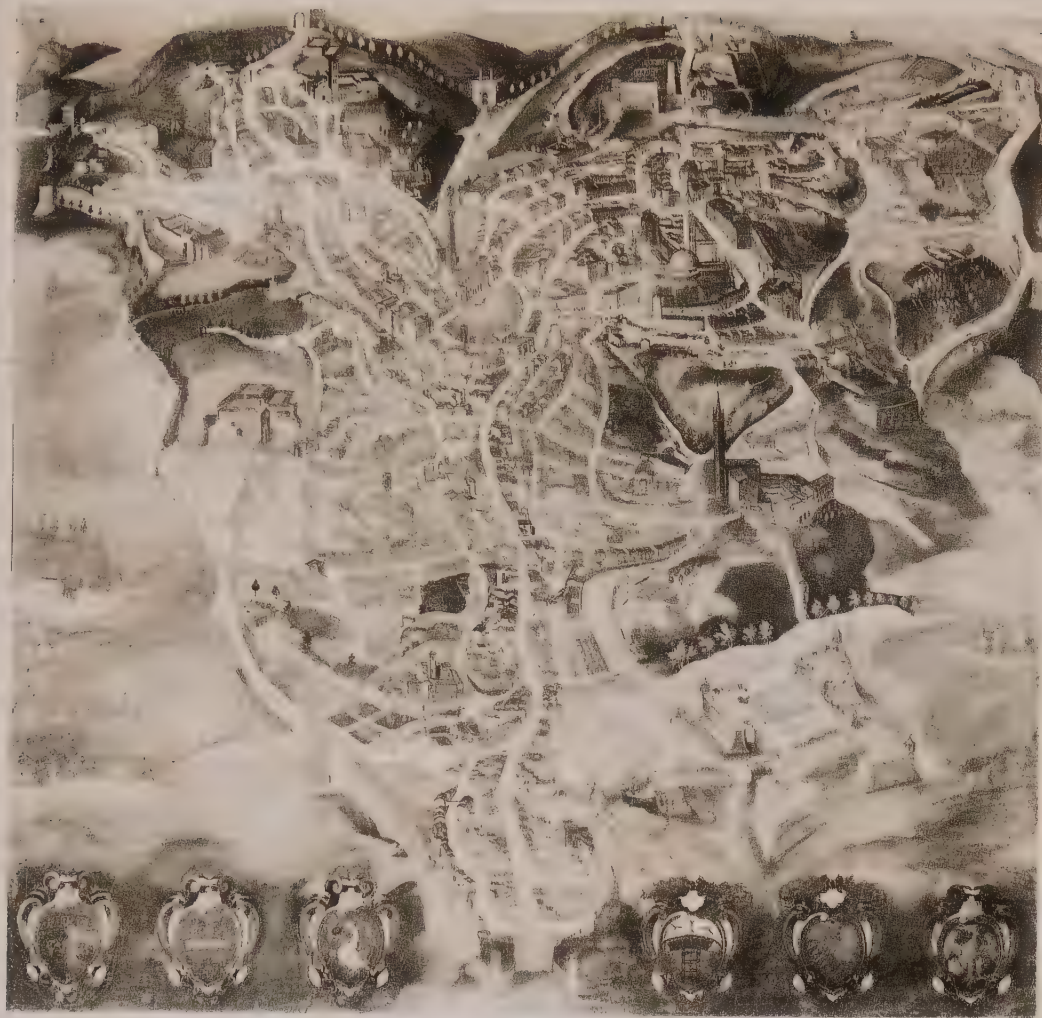
Fino al 1500, e cioè per tutto il secolo e mezzo che seguì alla caduta dei Nove nel 1355, la civiltà di Siena si sviluppò secondo il modello instauratosi nel medioevo e gli abitanti continuarono a vivere all'interno di un tessuto urbano che era stato in gran parte già creato fin da prima del 1355. Nel corso di questo secolo e mezzo, i problemi dei cittadini furono pressappoco identici a quelli dei loro predecessori del 1200: il mantenimento della giustizia e dell'ordine, l'importanza dell'organizzazione corporativa, la necessità di far prevalere il *bene comune* sui diritti individuali, lo scongiurare la minaccia delle fazioni interne o delle forze ostili esterne, il riuscire a conciliare gli affari religiosi con quelli profani.

Il primo grande cambiamento in questo assetto avvenne alle soglie del '500, e fu dovuto in parte a dei profondi mutamenti nella struttura sociale ed economica, che trovarono espressione nell'arte del Rinascimento - un'arte che qui cercheremo di rivalutare appieno - e in parte alla fine dell'indipendenza di Siena, dopo una lotta lunga ed aspra. A sua volta, quel conflitto generò una mitologia sua propria, che da allora domina e nutre la cultura cittadina. Ancor oggi, camminando per Siena, a ogni passo ci vengono ricordati i giorni eroici ancora vicinissimi dell'ultimo, tragico assedio e le ragioni di una guerra ancora discussa e l'amarezza di una resa, quella del 1555, che non potrà mai essere veramente dimenticata. Per comprendere la Siena di oggi, e perfino il suo *palio*, quell'antica guerra è così importante che le si è dedicato un intero capitolo. Eppure, quella vicenda, pur così emblematica, ha soltanto di rado ricevuto l'attenzione che merita dagli storici non italiani.

Tutti i successivi sviluppi della civiltà di Siena sono stati in certo qual modo accessori rispetto agli eventi del 1552-59. Ma quegli eventi, a loro volta, inaugurarono una fase nuova in cui i senesi dovettero fare i conti non più con se stessi, ma con il mondo esterno. Dovettero imparare a conservare integra e a far durare nel tempo la propria identità, prima nel contesto del Granducato di Toscana, nel quale Siena svolse un ruolo appena secondario, e in seguito in quell'Italia più grande che nacque dal Risorgimento. Ciò fu possibile grazie a un attento equilibrio fra vecchio e nuovo, e al continuo alimentarsi di quei miti che trovano la loro più

autentica espressione nel palio. Proprio il *palio* è l'argomento dell'ultimo capitolo: il palio infatti oggi incarna gli ideali civici di Siena proprio come gli affreschi del *Buono e Cattivo Governo* di Lorenzetti li rappresentavano nel '300.

SIENA: ITINERARIO MONUMENTALE



1. Rutilio Manetti: pianta della città di Siena (Archivio di Stato).
2. Stemma di Siena e delle città alleate (copia di Leopoldo Maccari da un originale del XIV secolo): pavimento del Duomo.



3. Territorio dell'antico Stato Senese.
4. Nei pressi di Montaperti, sito della battaglia (1260).



5. Porta Camollia.

6. Opere difensive sulle mura: il fortino di Baldassarre Peruzzi a Porta Pispini.



7. Veduta di Siena, da nord-ovest.

8. Il "facciataone" dell'incompiuto Duomo nuovo.



9. Il Duomo: la facciata.

10. Facciata del battistero ricavato sotto l'abside della cattedrale.

11. L'interno del Duomo.



12. Altar maggiore del Duomo, del Peruzzi, con il tabernacolo del Vecchietta.

13. Scalinata di San Giovanni, a fianco del battistero.

14. Reliquia del braccio di San Giovanni Battista, in Duomo.



15. Piazza del Campo, il Palazzo Pubblico e la torre del Mangia.

16. La piazza ai primi del secolo, con il mercato.



17. La piazza di oggi, in un giorno qualsiasi.
18. Caratteristici vicoli della contrada del Bruco.

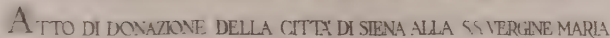


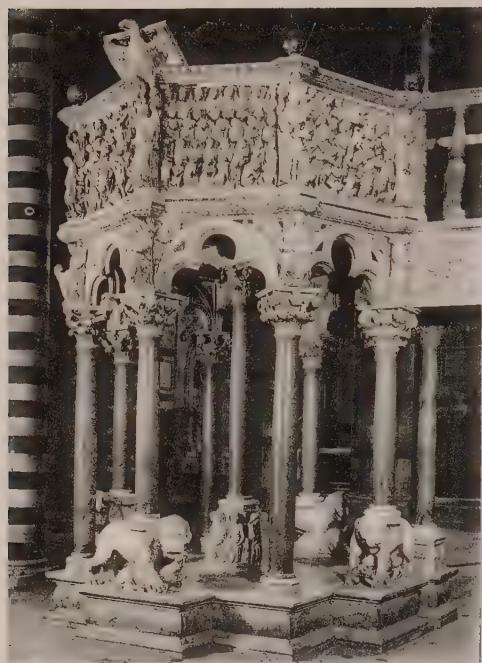
19. Fonte Nuova.
21. Loggia della Mercanzia.

20. Palazzo Tolomei.
22. Logge del Papa.



23. *Basilica di San Domenico, da sud-ovest.*
 24. *L'Ospedale di Santa Maria della Scala.*

[illegible]



26. Nicola Pisano: il pulpito nel Duomo.

27. Particolare.

28. Guido da Siena: Crocifissione (Pinacoteca).



29. Duccio di Boninsegna: la Maestà (Museo dell'OPA).
 30. Particolare del 'verso' della tavola: la deposizione.



31. *Simone Martini: Storie del Beato Agostino Novello (Pinacoteca).*



32. Simone Martini: la Maestà (Palazzo Pubblico - sala del Mappamondo).

33. Simone Martini: Guidoriccio da Fogliano, e altri affreschi di pittore senese degli inizi del Trecento (al centro) e del Sodoma (ai lati).



34. Paolo di Giovanni Fei: *Madonna dell'Umiltà* (Museo dell'OPA).

35. Ambrogio Lorenzetti: *Madonna dell'Umiltà* (Seminario Arcivescovile).

36. Neroccio di Bartolommeo Landi: dittico sulla vita di S. Bernardino (Museo Civico).

2. SIENA NEL MEDIOEVO

I

SIENA È una tipica città toscana di collina. Abbarbicata sulle alture che separano il bacino dell'Arbia da quello dell'Elsa, domina la campagna circostante dai suoi 322 metri sul livello del mare, una posizione determinatasi nel corso dei secoli difficili che seguirono la caduta dell'Impero Romano e le invasioni barbariche. Un colle è sempre più facilmente difendibile di un piano, e Siena infatti sorge su tre colli, separati da caratteristici valloni e scarpate. Stando su ciascuno di questi rilievi si possono scorgere gli altri due colli che, seppur separati, si integrano in un tutto, racchiuso in una cerchia di mura del '300 e '400. Sul colle più alto, detto *Castelvechio*, sorge il *Duomo*. Pertanto, il Duomo sarebbe il centro naturale della città, se questa funzione non fosse contesa dal *Campo*, la grande piazza che scende in dolce declino verso il *Palazzo Pubblico*, la cui esile torre, detta *del Mangia*, eguaglia il Duomo in altezza. Siena, come la maggior parte delle città medievali, fu costruita intorno a più di un solo punto focale.

Siena è una città bellissima. Sicuramente nell'Italia medievale vi sono state altre città piccole o grandi altrettanto belle, eppure, per un caso fortuito della storia, è proprio Siena ad essere sopravvissuta intatta. Tra i maggiori centri commerciali e bancari d'Europa fra il 1100 e il 1300, Siena attraversò in seguito una crisi economica e politica, entrando in una fase relativamente oscura. Successivamente, fra la fine del 1500 e il nostro secolo, ben poco si è andato ad aggiungere al suo tessuto urbano, tanto da farle conservare pressoché intatta la sua eredità medievale. Siena è pertanto in larga misura l'espressione materiale dei valori della mentalità civica del medioevo, di cui costituisce una rappresentazione articolata, espressa in pietra, mattone e marmo.

Componente di tutto rilievo dell'ideologia urbana medievale era l'insieme dei miti, delle credenze e delle leggende storiche che venivano intessute nel contesto civico. La sostanza del racconto sulle origini

romane di Siena, ad esempio, è costituito da miti e fantasticherie: senza dubbio, Siena ha avuto un suo passato romano o addirittura etrusco, che però ha ben poco a che vedere con il suo successivo sviluppo storico. Le città dell'Europa medievale non avevano praticamente nulla in comune con quelle dell'antichità, che avevano una struttura e un ruolo completamente differenti. Per il futuro sviluppo di Siena, i miti e le simbologie delle origini romane furono pertanto assai più importanti di qualsiasi eredità romana vera e propria.

Fra questi miti delle origini, quello che narra la fondazione di Siena ad opera dei figli di Remo, Senio e Aschio, si materializzò nel simbolo della lupa che allatta i gemelli, che è ancora oggi il simbolo di Siena. In passato, questo emblema aveva un'importanza tale che nel 1264 un pittore poteva venire multato per aver decorato uno scudo con l'immagine di una lupa (Siena) sopraffatta da un leone (Firenze).

Sempre stando alla leggenda, durante il sacrificio rituale offerto da uno dei fondatori, Senio, si levò del fumo denso e nero dall'altare d'Apollo, e del fumo bianco e puro da quello di Diana. O forse, Senio montava un cavallo bianco e suo fratello Aschio un cavallo nero: sarebbero dunque queste le origini leggendarie del simbolo della *balzana*, lo stemma comunale bianco e nero che adorna le porte della città e di tutti gli edifici pubblici. Spesso vediamo la *balzana* accompagnata da altri due stemmi: uno blu con la parola *Libertas* in lettere d'oro ed uno rosso con un leone bianco rampante. Anche questi sono simboli del Comune e come per la *balzana*, intorno ad essi sono sorte delle leggende. Questi stemmi sarebbero infatti stati concessi a Siena, rispettivamente, dagli imperatori Carlomagno e Ottone: gli imperatori, infatti, godevano di una particolare venerazione a Siena, che era una delle principali roccaforti ghibelline. Nessuna città piccola o grande dell'Italia medievale, e tantomeno Siena, che si venne a trovare al centro di tutte le guerre per l'egemonia sulla Toscana, poté evitare di farsi coinvolgere nelle lotte di guelfi e ghibellini. Una volta schierata con i ghibellini, Siena rimase fedele e non abbandonò mai di sua volontà il partito scelto, tanto che, se non già da Carlomagno e Ottone, dagli imperatori successivi ottenne dei sostanziali benefici. Nel 1186, ad esempio, fu proprio Federico Barbarossa a concedere alla città il diritto di autogovernarsi, cioè di eleggere dei consoli, coniare moneta ed amministrare la giustizia sulla città e sul contado.

La scelta ghibellina di Siena avrebbe fatto sorgere altre e più complesse leggende, tutta una pseudo-storia che, se non sempre veritiera, ha interesse in quanto rappresenta la versione del passato socialmente accreditata. E per avvalorare certe leggende, in città sorsero dei monumenti che ne testimoniassero la verità. Così, si veneravano con reliquie visibili le vicende più appassionanti della storia cittadina, che davano origine a nuove leggende. Per ben cento anni, per esempio, nella sacrestia dell'Ospedale di Santa Maria della Scala, insieme all'urna usata per eleggere i consiglieri del Comune veniva conservato uno stendardo bianco, che si credeva essere quello innalzato alla battaglia di Montaperti nel 1260. Prima di iniziare le

votazioni, lo stendardo veniva dispiegato in modo che, come dice un cronista, "si rinnovasse la memoria di quel glorioso evento"¹. I miti, a Siena, avevano dunque una funzione importante, poiché tenevano unita una popolazione che sembrava distinguersi più per le violente lacerazioni di parte che per unità e virtù civiche. Ma nonostante le continue turbolenze, il senso dell'unità civica esisteva anche al di fuori del mito e della propaganda, ed esercitava un influsso potente sulla comunità. Le società medievali tendevano sempre a privilegiare il collegiale rispetto all'individuale e a subordinare il particolare al generale. Quindi, non appena il Comune riuscì a proporsi come la più perfetta delle corporazioni, senza la quale non vi sarebbe stato scampo alcuno, tutta la comunità degli abitanti si sentì attratta a farne parte.

Nel 1100, il Comune aveva trovato potenti alleati nelle istituzioni giuridiche in formazione: nel 1176 esisteva già un collegio di giudici e notai e già si davano pubblicamente lezioni di diritto. Responsabili della formazione di una ideologia civica dominante furono in gran parte giudici e notai, una categoria di laici che sapevano leggere e scrivere, e che erano dotati di un forte senso corporativo. Furono proprio avvocati e notai a forgiare il concetto fondamentale secondo cui solo il Comune poteva rappresentare i valori assoluti della Giustizia e del Buon Governo, senza i quali il governo della città sarebbe stato impossibile. Nel 1179 Siena aveva già una costituzione scritta forse in conseguenza di questa forte presenza giuridica nella città.

Ma la vittoria finale della legalità costituzionale della città e del Comune sulle fazioni e sugli individui che ne sfidavano l'autorità non fu più facile a Siena che in altre città, e in un certo senso non venne mai. Fin dall'inizio, la Chiesa mise avanti le sue prerogative di autorità suprema, alternativa a quella civile. Come in altre città, dopo la fine dell'Impero Romano e del dominio dei Longobardi e dei Franchi, fu sotto la guida del vescovo che gli abitanti si sforzarono di imporre un qualche ordine in un mondo tanto caotico. Il vescovado di Siena era ricco e potente e il vescovo era la maggiore autorità cittadina. Fu proprio in occasione della lotta del vescovo di Siena con quello di Arezzo a proposito dei confini delle diocesi che abbiamo per la prima volta notizia di una qualche manifestazione di identità collettiva o di finalità civica degli abitanti di Siena. Durante queste lotte, l'aiuto del popolo fu così determinante per il vescovo che questi fu obbligato a conferirgli maggiore spazio nel governo, anche se il Comune dichiarò la sua indipendenza dal controllo vescovile soltanto nel 1167. Ma per tutti i secoli successivi i vescovi continuarono nel tentativo di riaffermare il loro potere ogniqualvolta si trovarono in una posizione abbastanza forte.

Come altri comuni sorti in Italia nel XII secolo, anche quello di Siena fu il risultato del risvegliarsi della vita cittadina che si ebbe dopo l'anno Mille. Il Comune era, in sostanza, un'associazione di *boni homines*, uniti da un giuramento, che li votava al perseguimento di fini comuni, alla conservazione dell'ordine, della stabilità e della

giustizia. L'organo principale del Comune si chiamava *parlamento* o *Consiglio Generale*: ne abbiamo notizia a partire dal 1137, quando si riuniva all'aperto o davanti al Duomo, o in piazza Tolomei, davanti alla chiesa di San Cristoforo. Qui, nel 1125, il Comune iniziò a eleggere dei propri rappresentanti, o *consoli*, con funzioni esecutive. Eletti fra i membri più influenti del Comune, i consoli, sempre in numero di tre o sei, restavano in carica per un anno.

Così, fin dall'inizio della vita di Siena come città indipendente, secondo le fonti note, il numero tre assunse un significato tutto speciale: a Siena il numero dei magistrati e quello dei componenti dei vari consigli fu infatti sempre divisibile per tre (3, 9, 12 o 15, 24 o 36), rispecchiando cioè sulle strutture del governo il modello della struttura originaria della città. Siena, infatti, era sorta da un'alleanza di tre nuclei originari, tre clan stanziatisi ciascuno su uno dei tre colli o castelli. A sud-ovest era l'insediamento più antico, il *Castelveccchio* o *Castel Senio*, a nord quello di *Camollia*, ad est il *Castello di Montone*. Alla fine del '200, tutti e tre questi nuclei erano già racchiusi nella cerchia delle mura. Tale configurazione tripartita sopravvisse fino a essere conglobata nella successiva divisione della città in tre *Terzi*: *Terzo di Città*, *Terzo di Camollia* e *Terzo di San Martino*. Nel medioevo, il più ricco e il più importante era il Terzo di Città, in quanto era il più antico e quello che vantava il maggior numero di palazzi privati.

La topografia di Siena, che sorge appunto su tre colli, contribuì a perpetuare questa divisione tripartita. Lo stesso dicasi delle arterie principali, sempre in numero di tre, che conducevano in altrettante direzioni: a Firenze, a Roma e in Maremma. Quindi, durante tutta l'esistenza di Siena come città e come Stato indipendente, i Terzi sopravvissero come piccoli comuni a sè stanti, strutture comunitarie poste all'interno di una struttura ancora più ampia. Ogni Terzo aveva la propria autorità civile, la propria organizzazione militare ed economica, e imponeva le proprie tasse. Sul campo di battaglia ognuno indossava colori diversi: San Martino il rosso, Città il nero e Camollia il bianco. E così, fin dalle prime elezioni di consoli, la magistratura suprema della Repubblica di Siena fu sempre egualmente ripartita fra i tre Terzi.

La tenacia di questa divisione territoriale, che è ancor viva, suggerisce come l'emergere del Comune fosse in realtà un tentativo di compromesso da parte di varie fazioni in lotta fra loro. Fu a Siena, e non a Verona, che ebbe luogo la vera storia di Romeo e Giulietta: come le altre città italiane, Siena era divisa da una rete di inimicizie tra le varie clientele guidate dalle famiglie nobili, che fin dall'inizio avevano dominato il Comune. Queste famiglie avevano origini diverse: alcune, come i Salimbeni e i Bonsignori, discendevano dagli invasori stranieri, ed erano stati conti e baroni degli imperatori franchi e germanici. Altre, come i Piccolomini, vantavano la discendenza addirittura da antiche famiglie romane. Ma, a metà del XII secolo, fra le cinque famiglie nobili che dominavano la città non vi erano ancora

distinzioni visibili. I Piccolomini, i Tolomei, che si vantavano di essere discesi da Tolomeo, i Malavolti, i Salimbeni e i Saracini, sono nomi che si intrecceranno con la storia di Siena per secoli e secoli. Ancora oggi il gotico palazzo Salimbeni, sede del Monte dei Paschi, e il vicino Palazzo Tolomei, la cui prima costruzione è del 1208, e anch'esso ora sede di una banca, esprimono l'egemonia sociale e politica un tempo esercitata dai loro proprietari. Si trattava di un'influenza estesa all'intera città e fondata su un complesso sistema di rapporti e di clientele che finivano col coinvolgere l'intera popolazione. Queste clientele si appoggiavano alle *consorterie* nobili: un tipico esempio del IX e X secolo è quello degli Ugurgeri, che occupavano un quartiere fortificato della città, noto a tutt'oggi con il nome di Castellare degli Ugurgeri, un aggregato di case fortificate abitate dalla famiglia e dai suoi accoliti. Di qui, si riversavano nelle strade per dare battaglia, talvolta contro i nemici della città, più spesso contro i nobili rivali. Interi quartieri venivano in tal modo sottratti a qualsiasi controllo pubblico. Per esempio, nel 1309-10, il Comune si interessò al miglioramento delle strade del Terzo di Camollia:

imperciò che è in la strada et una altra via solamente (...) et ancora imperciò che li huomini de li altri terzieri e' quali anno per andare per Camollia, non possono e non volliono passare denanzi alla casa d'alcuni grandi et una via nel detto terziere sia molto utile et necessaria².

Dal punto di vista del Comune la situazione era particolarmente difficile, in quanto le *consorterie* tendevano a raggrupparsi lungo le vie principali che percorrevano la sommità dei tre colli su cui sorge Siena. Le case dei borghesi e dei poveri si raggruppavano nel fondo delle valli e potevano quindi essere facilmente dominate dai castellari posti al cuore di ciascuna consorteria. Queste fortezze avevano la forma di torri e servivano come difesa e come simbolo. La prima famiglia senese a cui il Comune permise di costruire una di queste torri è quella dei Gallerani, nel 1186, ma è quasi sicuro che altre famiglie avevano già innalzato le loro, con o senza il permesso del Comune, da almeno una generazione. All'inizio del '300, quando ve ne furono più di cinquanta, il profilo di Siena era dominato da questi simboli maestosi del potere nobiliare, circondati dai palazzi delle consorterie. Tra le torri spiccava quella dei Sansedoni, tanto alta da rivaleggiare perfino con quella del Mangia. È lecito dubitare dell'efficacia militare di una torre così: la funzione delle torri dei nobili era infatti soprattutto simbolica, cioè quella di indicare il territorio che una certa famiglia controllava. Quindi, per una consorteria, l'abbattimento della propria torre costituiva lo smacco peggiore: così le sommosse del popolo spesso si risolvevano con la distruzione di una qualche torre, e i rivoltosi, volendo abbattere un centro di potere, ne distruggevano soltanto il simbolo tangibile. Presto anche il Comune incominciò a punire i nobili insubordinati o ribelli ordinando l'abbattimento del loro castellare. Per esempio, nel 1270 furono bruciate o rase al suolo tutte le case degli Incontri. Queste azioni erano tanto più utili al

Comune in quanto i materiali degli edifici distrutti venivano impiegati per la costruzione di opere pubbliche. Ancora nel 1408 il tratto delle mura nuove che va da Santo Spirito a San Giovanni veniva costruito con materiali provenienti dai palazzi dei Malavolti.

Il controllo territoriale esercitato dalle consorterie si estendeva fino al governo delle chiese parrocchiali, che divennero vere e proprie cappelle private. Così gli Ugurgeri disponevano della chiesa di San Vigilio e i Tolomei di quella di San Cristoforo. Dato che il potere aveva una base soprattutto territoriale, non sorprende che nel '200 molte delle *contrade* o *popoli*, i piccoli distretti amministrativi in cui era divisa Siena, abbiano preso il nome della famiglia più importante che vi risiedeva. Né sorprende che la densità della popolazione non fosse determinata tanto dalle possibilità di lavoro offerte da un certo rione, bensì dai legami di carattere clientelare che in esso vigevano.

Il fatto che certi gruppi familiari esercitassero un potere territoriale vero e proprio non piaceva affatto al Comune, che fece di tutto per cercare di estirparlo. Eppure, fino all'età moderna l'autorità esercitata dalle famiglie più influenti rimase una realtà, tanto che fino alla prima metà del '500 il palazzo di una famiglia nobile era concepito ancora con una sua funzione militare. L'etica della classe nobile influenzò pertanto tutta la città, di cui dominava la vita economica, sociale, politica, religiosa e culturale tanto che molti dei valori che il Comune finì col fare propri avevano avuto origine in ambito cortese e nobiliare. Cominciò infatti a farsi strada nella vita cittadina un senso aristocratico dell'onore, che spesso trovava sfogo in sanguinose vendette. Il Comune non respinse mai completamente l'etica della vendetta, ma cercò piuttosto di controllarne gli effetti. In un curioso documento, noto come il *Memoriale delle Offese*, che elenca tutti i torti recati alla città, il Comune cercò di utilizzare il codice aristocratico d'onore al servizio della città, esortando i cittadini a non dimenticare mai:

per tutta l'eternità, quelli che vi si diniegano, e che si ritraggono dall'omaggio che vi devono, quelli che cospirano contro di voi e che vi recano vergogna.

Questo esempio ci mostra come la società fosse ancora permeata da una visione aristocratica e cavalleresca del mondo, atteggiamento alimentato dalle frequenti guerre: principale antagonista era Firenze, che divenne diretta nemica non appena Siena estese il proprio dominio oltre le mura cittadine.

Per la maggior parte dei secoli XII e XIII quindi, Siena fu impegnata in una serie di guerre con Firenze, contese così aspre da pesare fino ad oggi sui rapporti fra le due città. Il conflitto fu reso più acuto dagli ideali antagonisti dei guelfi e dei ghibellini e dalla rivalità commerciale fra le due repubbliche, ciascuna ansiosa di accaparrarsi il monopolio delle finanze papali e soprattutto di conquistare terre a spese dell'altra. Un aspetto particolare di questo conflitto era il fatto che Siena, a

differenza di altre capitali, era anche città di frontiera e in tutte le guerre con Firenze la sua incolumità era direttamente minacciata.

Per i senesi, l'episodio culminante di queste guerre è la sconfitta inflitta ai fiorentini e ai loro alleati guelfi a Montaperti, nel 1260, il giorno

che fece l'Arbia colorata in rosso³.

L'orgoglio per quella grande vittoria è sempre vivo e ancora oggi gli sportivi di Siena gridano: "Ricorda Montaperti!" quando si gioca contro Firenze. Ma, nonostante il mito, Montaperti fu una vittoria di breve portata. Il Papa si pronunciò contro Siena e tolse la sua protezione ai suoi mercanti. Nel 1266, Re Manfredi fu sconfitto dalle forze papali a Benevento e, nel 1269, a Colle Val d'Elsa, i fiorentini riuscirono a rovesciare l'esito della guerra, annientando l'esercito senese e catturando Provenzano Salvani, il valoroso comandante di Montaperti, che fu messo a morte.

Questo guerreggiare continuo ebbe due importanti conseguenze per il futuro sviluppo di Siena. In primo luogo, il costo della guerra impose al Comune di dotarsi di istituti e strumenti fiscali idonei. Il bilancio annuale era infatti più che raddoppiato a causa della guerra e, nei due anni 1230-1231, raggiunse una cifra fra le 50.000 e le 55.000 lire, mentre in tempi di pace le spese oscillavano normalmente fra le 10.000 e le 20.000 lire. Quando, fra il 1257 e il 1268, la guerra divampò ancora più aspra, il bilancio del Comune salì a circa 60.000 lire annue, un valore destinato a rimanere abbastanza costante.

La guerra portò ad un'altra conseguenza di rilievo, favorendo la diffusione di un'etica imperniata sui valori della cavalleria. Quindi, gli ideali della classe da cui provenivano i comandanti militari e il grosso della cavalleria, e che continuava a rivestire un ruolo importante nel governo, continuavano a far sentire la loro influenza.

Ciononostante, altre forze premevano contro l'antico predominio dell'aristocrazia. Nei primi anni del secolo XII si avviò un processo simile a quello di altre città italiane, e cioè l'ascesa del *popolo*. Gli storici di lingua inglese si contentavano, una volta, di tradurre la parola 'popolo' con *people*, 'gente', generando in tal modo una serie di malintesi sulla natura delle democrazie medievali. Oggi ormai sappiamo che i governi del medioevo erano delle vere oligarchie, tutt'altro che 'democratiche' nel significato odierno del termine. Il popolo era una élite di cittadini assai esclusiva i cui capi, per ricchezza, interessi economici e potere, a malapena si distinguevano da quell'aristocrazia che tanto disprezzavano, ma con cui intrecciavano spesso affari e matrimoni.

In altre parti d'Italia il *popolo* era organizzato nelle *corporazioni*, che a Siena, tuttavia, città dedita al commercio e alla finanza più che alla manifattura, non furono mai molto forti. Dunque il popolo, come tante altre istituzioni senesi, sembra essersi sviluppato piuttosto a partire dall'organizzazione territoriale dei quartieri, e dalla struttura dell'arruolamento delle compagnie militari di fanteria nei rioni cittadini. In genere, i capi del popolo erano mercanti, artigiani e

banchieri divenuti facoltosi e potenti, e il popolo che dirigevano era in realtà uno Stato nello Stato, un'istituzione in tutto simile al Comune, ad esso parallela e talvolta, ma non sempre, perfino ad esso contrapposta.

Talvolta il popolo sembra quasi voler fare concorrenza al Comune: nel 1255, per esempio, volle installare una propria campana, con la scusa che quella del Comune si sentiva appena. Come il Comune, il popolo aveva un proprio *podestà* come autorità esecutiva principale, un proprio giudice e un tesoriere, notai, nunzi e messi, un *Consiglio Segreto* e un *Consiglio Generale*.

Nel 1147 il popolo di Siena aveva acquisito potere sufficiente per opporsi al predominio esclusivo dell'aristocrazia, riuscendo ad ottenere un terzo delle cariche comunali, fra cui un proprio *Capitano* da affiancare al podestà. Alla fine del XII secolo il popolo aveva ulteriormente aumentato il suo potere e, insoddisfatto della parte che svolgeva nel governo, divenne una forza politica preponderante. Fu un anno, quel 1147, di grandi sommosse civili, culminate in attacchi a vari castellari dei nobili. Nel 1233, durante una delle poche rivoluzioni pacifiche della storia di Siena, si ebbe un ulteriore avanzamento del popolo, e si pose al governo della città una magistratura di ventiquattro membri, metà dei quali spettavano di diritto al *popolo*. Nel 1270 il numero dei magistrati salì a trentasei, sempre ugualmente diviso tra nobili e *popolani*. Infine, nel 1280, i nobili vennero del tutto esclusi dalla prima magistratura cittadina e il potere fu attribuito a quindici *Governatori e Difensori del Comune e del Popolo*, tutti appartenenti a quest'ultimo.

L'aspetto più significativo di questa ascesa del popolo è il suo carattere esclusivamente urbano: il popolo era infatti la più cittadina delle classi sociali, e i suoi ideali furono sempre esclusivamente civici. Col tempo, quindi, il popolo cominciò a essere considerato l'incarnazione stessa della virtù civica. Al contrario, i sospetti sempre latenti e più volte manifesti che si covavano nei riguardi dell'antica aristocrazia erano fondati non soltanto sul timore della sua arroganza e della sua ambizione, ma anche sulla sensazione che gli ideali di un'aristocrazia feudale, per quanto urbanizzata, fossero essenzialmente incongrui alla vita di città.

Come abbiamo visto, i capi del popolo erano uomini d'affari, mercanti o banchieri. Nel '200, Siena era infatti una delle città più prospere d'Europa. La città era sempre stata favorita dalla natura, al centro di una zona agricola che produceva una grande varietà di raccolti, spesso anche in sovrappiù. I pascoli erano tra i migliori d'Europa e le colline erano rivestite di vigne e oliveti. Non meno importanti erano i giacimenti minerari: già nel 1137 il vescovo di Volterra aveva ceduto a quello di Siena una metà di Montieri con le sue preziose miniere d'argento. Fino all'esaurirsi della vena argentifera, verso la fine del medioevo, queste furono un'importantissima fonte di reddito per il Comune.

Inoltre, Siena era destinata a diventare un centro commerciale di

prima grandezza poiché era situata su due delle maggiori vie di comunicazione di allora: la prima era la *Via Francigena*, la principale arteria che collegava la Francia a Roma, lungo la quale transitavano in gran numero i pellegrini. Dopo l'anno Mille esistevano già a Siena, lungo la Francigena, molti *ospizi* eretti da uomini pii per dare alloggio e cure ai pellegrini. Che la Francigena fosse un elemento vitale dell'economia lo si deduce dagli statuti del 1262, che dedicavano alla sua manutenzione uno spazio considerevolissimo. Per capirne il motivo, basta dare uno sguardo alla mappa della città: sia il Terzo di San Martino che quello di Camollia devono infatti la loro esistenza alla Via Francigena, che entrava in città da Porta Camollia, seguiva via Montanini e via Banchi di Sopra fino alla Croce del Travaglio, il punto di incontro delle tre strade principali di Siena. Dalla Croce del Travaglio, la Via Francigena attraversava il Terzo di San Martino e lasciava infine la città da Porta Romana.

L'altra via di comunicazione, seconda per ordine di importanza, che passava da Siena, era quella che portava a Roma dalla Germania e dall'Austria attraverso il passo della Futa. Anche vari porti di mare contribuivano ai collegamenti di Siena, come Talamone, Porto Santo Stefano e Porto Ercole.

La posizione privilegiata di Siena dal punto di vista del viaggiatore medievale, fece sì che tutti i personaggi di una qualche importanza vi capitassero prima o poi. Enrico IV vi sostò di ritorno dall'incoronazione a Roma, Federico Barbarossa e pure Federico II vi soggiornarono, mentre lo sfortunato Corradino vi passò mentre andava in guerra contro Carlo d'Angio. Visitarono Siena anche Giovanna di Napoli e l'imperatore Sigismondo, e proprio a Siena, nel 1469, Federico III andò a nozze con Eleonora di Portogallo, con una spettacolare cerimonia messa in scena da Enea Silvio Piccolomini, il futuro papa Pio II. L'evento è ricordato da una colonna fuori Porta Camollia, oltre ad un affresco del Pinturicchio nella Libreria Piccolomini. Carlo VIII attraversò la città nel 1494 e, tra festeggiamenti d'eccezione, la visitò anche Carlo V. Oltre ai re, molti papi vi vennero spesso, dal momento che Siena costituiva un comodissimo rifugio proprio alle porte del turbolento Stato della Chiesa. Durante l'esilio avignonese gli ambasciatori e gli amministratori del papa vi dovevano necessariamente transitare quando andavano a Roma o a Napoli. Per Gregorio XII Siena era una seconda Roma, e così anche Eugenio IV e naturalmente Pio II ne furono altrettanto entusiasti. Ospiti come questi, con le loro corti e i loro seguiti, rappresentavano per Siena una fonte di reddito importante, a cui non intendeva rinunciare: nel 1345 la corporazione degli Albergatori contava ben cento membri, fra cui dieci donne, attentamente controllati dalle autorità comunali per impedire che taglieggiassero i loro ospiti.

Con tali vantaggi di ordine geografico ed economico, non sorprenderà che i cittadini più in vista, nobili e non, dovessero avere successo come banchieri e mercanti. Nel 1192 questi ultimi costituirono una loro corporazione e, dall'inizio del '200, le compagnie di mercanti

senesi si facevano notare nelle fiere della Champagne, dove presto avrebbero avuto una rappresentanza fissa. Su queste basi, i senesi fondarono imprese bancarie che presto offrirono vaste possibilità di deposito, credito e cambio estero. A metà del secolo i *militēs et mercatores senenses* erano già grandi compagnie con ingenti capitali e disponibilità di prodotti, dalle spezie orientali alle tele di Fiandra, che commerciavano con Roma, Parigi e Londra, sviluppando parallelamente l'attività finanziaria.

Per questi impresari, l'assetto interno della città era di somma importanza. La struttura del mondo degli affari, in Italia, era basata sulla famiglia, soprattutto perché dava quelle garanzie che solo la parentela può offrire. Estensione naturale della famiglia era la *consorteria*, il cui prolungamento naturale era a sua volta la città. Ecco dunque che il mercante si legava sempre più profondamente alla propria città e, anche se gli affari lo obbligavano a viaggiare in tutte le terre allora conosciute, era a Siena che si costruiva la casa di famiglia ed era a Siena che ritornava per essere sepolto. Quali che fossero le loro diatribe dentro la città, una volta usciti dalle mura l'amor patrio tornava ad essere il sentimento dominante dei senesi. Questo sentimento si esprimeva in vari modi, con la fiamma che ardeva in perpetuo davanti al *carroccio*, il carro di guerra del Comune, ma anche con l'affermazione della superiorità del volgare toscano rispetto al latino della Chiesa: non a caso, il più antico documento della lingua italiana è un libro di conti del 1211, redatto proprio da un mercante senese.

I mercanti di Siena amavano la loro città sopra tutte le cose e ne vantavano la *Libertas*, quella preziosa autonomia che tanto favoriva i commerci. Tipico rappresentante di questa classe di cittadini fu Salimbene Salimbeni: nel 1260, quando le truppe fiorentine marciavano su Siena e il Comune non poteva permettersi dei mercenari, Salimbene spedì di fronte a San Cristoforo, dove si riuniva il governo, un carro coperto di rami di ulivo, a indicare la sua gioia di poter soccorrere la città nell'ora del bisogno. Nel carro fu trovata una somma sufficiente per assoldare 800 uomini per la battaglia ormai prossima.

Gli avvenimenti del 1260 suggeriscono la nascita di un nuovo senso di unità civica, che nella seconda parte del '200 avrebbe trovato espressione nei primi edifici del Comune: il Palazzo del Capitano di Giustizia e la Dogana, costruita nell'area del futuro Palazzo Pubblico, di cui si realizzarono i primissimi progetti. Questo nuovo senso di unità era maturato in una situazione sempre più complessa, nella quale il Comune aveva incominciato a far sentire la propria autorità sulla maggior parte dei singoli cittadini, addossandosi responsabilità sempre maggiori in una comunità cittadina economicamente in ascesa.

Causa ed effetto di questa nuova prosperità fu la crescita della città, che a metà del XII secolo aveva una popolazione di circa 15.000 anime, divenute 20.000 nel 1260. A metà del '200, Siena era dunque una delle maggiori città dell'Europa occidentale e, dal momento che in

qualsiasi città preindustriale il tasso di mortalità era sempre troppo alto per permettere ad una popolazione urbana di riprodursi da sé, bisogna dedurre che fu l'immigrazione, naturalmente, a determinare questo aumento di popolazione. Gli immigrati si potevano grossomodo dividere in due gruppi: il primo, e più significativo per gli interessi del Comune, era formato da gente facoltosa del *contado*, attratta, specie nei secoli prosperi dall'XI al XIII, dai vantaggi della vita in città sul piano legale ed economico. Il secondo gruppo di immigrati era costituito dai servi o ex-servi che venivano ad ingrossare le fila del proletariato cittadino. La presenza di queste masse favoriva una forma di feudalesimo urbano, caratteristico della Siena del tardo medioevo, dove i lavoratori spesso non erano salariati liberi, che offrivano mano d'opera in cambio di una paga, ma erano tenuti in condizioni di dipendenza niente affatto dissimili dalle tradizionali servitù feudali, messi al servizio di una delle maggiori istituzioni, come l'Ospedale di Santa Maria della Scala, o di una delle maggiori famiglie.

Anche il successo commerciale incideva sull'aumento della popolazione di Siena. La città era rinomata per le arti e per il commercio di beni di lusso e i suoi orafi erano già famosi in Europa nel XII secolo. Queste attività, tuttavia, non impiegavano un gran numero di persone. Molti dunque lavoravano nell'edilizia e ancor più nell'agricoltura nelle tenute di proprietà di cittadini o di corporazioni disseminate tutt'intorno alla città e persino dentro le mura. Anche l'industria tessile, che non raggiunse mai le dimensioni di quella di Firenze, aveva una certa importanza. L'industria della lana assorbiva moltissimi operai ed era abbastanza potente da dar vita ad una propria corporazione: nel costituito del 1262 vi sono indizi chiari sia dell'esistenza di una corporazione di lanaioli, l'*Arte della Lana*, sia della partecipazione a quell'industria di molte delle più potenti famiglie di Siena.

La crescita della popolazione fece sorgere dei nuovi sobborghi fuori dalle mura e il Comune presto dovette prendere atto delle richieste dei loro abitanti di essere ammessi a prender parte sia ai consigli amministrativi sia alla difesa della città. Sorti intorno a una parrocchia, che a sua volta dipendeva dalla Cattedrale, i borghi avevano creato una propria organizzazione religiosa e laica. La parrocchia non era soltanto il centro della vita religiosa, ma il luogo in cui gli abitanti potevano incontrarsi per discutere problemi di interesse comune, la manutenzione delle strade e delle piazze, la vigilanza e la prevenzione del crimine, la distribuzione delle imposte. Da quelle assemblee emerse la richiesta di includere anche i nuovi quartieri nella cerchia delle mura, il che avrebbe comportato non solo l'acquisizione dei diritti civili ma anche la protezione militare del Comune.

L'espansione demografica della città significava l'estensione del potere del Comune e dei suoi compiti amministrativi: innanzitutto, comportava l'espansione e il rinnovamento continuo delle mura, che infatti nel corso del medioevo dovettero essere ampliate ben sei volte. Le mura dovevano essere sostenute da altre grandi opere difensive: gli *antiporti*, avamposti difensivi esterni alle mura, di cui il più imponente

sopravvissuto è quello di Camollia, l'ultima barriera difensiva sulla strada per Firenze. Inoltre furono costruiti numerosi barbacani nei punti più vulnerabili, come San Maurizio, e delle torrette collegate da passaggi murati al circuito principale. All'interno delle mura, tutt'intorno al circuito, vennero scavate delle trincee di difesa, che in tempo di pace venivano date in affitto e coltivate come orti. Questi fossati ebbero un notevole impatto sull'evoluzione della città: infatti, rimanevano profondi abbastanza da essere d'ostacolo anche quando la loro funzione difensiva era venuta a cadere in seguito agli allargamenti della cinta muraria. Di conseguenza, molte strade di Siena seguono il tracciato di queste trincee.

Ulteriori problemi prodotti dall'espansione demografica furono quelli delle abitazioni, del vestiario, del lavoro e soprattutto del fabbisogno alimentare della popolazione crescente. Per cinque o seicento anni tutti i governi di Siena furono assillati dallo spettro della carestia: già nel 1227 le cronache riportano che il prezzo del grano era salito a 10 soldi lo *staio*; mentre nel 1258 e nel 1271 il Comune fu costretto dalla carestia a importare grano dalla Sicilia. Alla fine del secolo, quando la popolazione era cresciuta a dismisura in tutta la Toscana, la carestia era divenuta endemica e con essa il flagello delle pestilenze. Anni di carestia furono il 1302, il 1328-29, il 1339, e, in misura minore, il 1346. Per il Comune, le carestie erano una minaccia: fame e carestia causavano spesso delle sommosse, come nell'aprile 1329, quando la plebe affamata si armò di pali e picche e diede l'assalto al Palazzo Pubblico. E le rivolte causate dalla mancanza di pane conducevano talvolta al rovesciamento dei governi.

Per questo motivo, la prima preoccupazione di qualsiasi governo doveva essere il rifornimento alimentare della città. Il problema venne affrontato in vari modi: per esempio, si concedeva agli esuli banditi dalla città un salvacondotto di cinque giorni a patto che portassero del grano da vendere. Il Comune aveva anche dei granai propri ed esercitava un controllo sulla vendita e il trasporto del grano fuori città. In tempo di carestia, il Comune confiscava a proprie spese tutti gli ammassi privati di grano e fissava il prezzo di vendita del pane: pare che la carestia del 1339, da sola, sia costata al Comune 40.000 fiorini d'oro. Una soluzione più duratura del problema dei rifornimenti alimentari era quella di rafforzare l'autorità di Siena sul contado, in modo da controllare direttamente la produzione e il trasporto del grano.

Ma l'intensificarsi del controllo della città sul contado avvenne per gradi: molti senesi avevano infatti da tempo stretti rapporti con la

* Non ha senso proporre degli equivalenti moderni per la valuta medievale senese. I senesi facevano i conti in *lire*, che erano però soltanto unità virtuali, non vere monete. La *lira* era suddivisa in 20 *soldi*, o in 240 *denarii*. Il *fiorino d'oro*, pure usato nei conti, era invece una vera moneta. Alla lunga la lira dovette perdere di valore rispetto al fiorino se nel 1287, per esempio, un fiorino d'oro veniva valutato 36 *soldi*, e nel 1355, 70 *soldi*. Lo *staio* era a Siena la misura di capacità più usata: 24 *staia* facevano un *moggio*, e cioè 584.709 litri.

campagna in quanto proprietari di grandi tenute agricole. Come abbiamo visto, molti dei nuovi immigrati non erano affatto servi della gleba fuggiaschi, tanto cari al senso comune, bensì facoltosi proprietari terrieri, che continuavano ad essere legati alle loro tenute di campagna anche dopo essersi trasferiti in città. Durante tutto il medioevo i cittadini più facoltosi continuarono a investire in terre e fattorie nel contado. Spesso, furono queste grandi proprietà dei cittadini la base vera su cui il Comune riuscì a rafforzare la propria giurisdizione sul territorio. A poco a poco, ma inesorabilmente, il Comune prese possesso di castelli e villaggi nelle campagne vicine semplicemente obbligando i feudatari a divenire cittadini di Siena, a risiedervi per un periodo fisso ogni anno e, all'occorrenza, a combattere per il Comune. Lo sviluppo dell'economia diede impulso all'espansione territoriale, specialmente verso sud e ovest, espansione che culminò con la presa di Grosseto nel 1224. Questa conquista rese Siena padrona del suo comprensorio, importante per i giacimenti minerari, e fece intravedere la possibilità di trasformare Talamone in un porto commerciale degno di competere con Pisa, il cui primato in Toscana, quanto a traffici marittimi e a cultura, rimase comunque insuperato.

Nel momento di massima espansione, lo Stato Senese comprendeva l'intero bacino dell'Ombrone, la valle dell'Albegna, del Chiarone, dell'Astrone e del Bruna, e i corsi superiori dei fiumi Tasone, Fiora, Paglia, Foenna, Ambra, Staggia, Cecina, Cornia e Pecora. Non si poteva definire uno 'stato' nel senso moderno della parola, privo com'era di una coesione interna e di un sistema giuridico uniforme, ma era diviso in *città* e *masse*, cioè il contado e il suo comprensorio, che comprendevano i veri e propri assoggettati, i vassalli, gli alleati e i *raccomandati*. Questi ultimi erano individui o comunità che Siena si era impegnata a proteggere in cambio del riconoscimento della sua supremazia, ma che rimanevano entità autonome a tutti gli effetti. Quindi non pagavano tasse, tributi o prestiti e avevano conservato le proprie leggi, i propri magistrati e la propria amministrazione. Le città alleate, come le persone singole, si erano sottomesse volontariamente alla signoria di Siena, con la quale i trattati stipulati erano ognuno diverso dall'altro. Tuttavia in genere accettavano una guarnigione e un podestà senese e pagavano un tributo annuale a Siena nel giorno dell'Assunta.

Tuttavia, nonostante i diversi gradi di sudditanza dei territori sotto il suo controllo, fin dall'inizio del '200 Siena non era più da considerarsi una semplice città, bensì una città-stato, con in mano non solo il destino dei propri cittadini, ma anche quello dei molti abitanti del contado. Senza il suo contado e senza il suo Stato, Siena non avrebbe mai raggiunto tanta prosperità. Il contado fu essenziale al suo sviluppo in quanto fonte di derrate alimentari, di materie prime e mano d'opera: inoltre, contribuì con le tasse essendo al tempo stesso un mercato per le merci, i prodotti e i servizi. Grazie al contado, Siena poté controllare le vie commerciali della Toscana, alimentare di

profitti le proprie classi dominanti e di soldati i propri eserciti. Nel 1292, per esempio, furono arruolati nell'esercito del Comune ben 3.000 fanti del contado, e nel 1318 il loro numero era già salito a 7.000.

II

Lo sviluppo e il governo di un vero Stato territoriale, l'aumento della popolazione in città, le guerre continue, le lotte intestine di clan e di fazione erano tutti problemi sempre più pressanti per la struttura di governo esistente, che subì modificazioni, ampliamenti e sviluppi. Già nel 1199 i senesi avevano abbandonato il sistema dei *consoli* e, come molte altre città italiane, li avevano sostituiti con un solo uomo, il *podestà*.

Molte ragioni sono state avanzate per spiegare l'adozione quasi universale del *podestà* da parte dei Comuni italiani: forse fu lo stesso Federico Barbarossa, nominando a partire dal 1160 dei *podestà* in molte città italiane del nord, a fornire il modello originario.

Un motivo più convincente e determinante è forse da ricercarsi nelle continue lotte tra le fazioni: poiché, come abbiamo visto, le principali famiglie dominavano intere aree della città, i loro conflitti sfociavano talora in violenti moti di piazza, con gravi perdite umane e materiali. A Siena, dopo il 1211, il *podestà* fu quasi sempre un nobile mandato a chiamare da un'altra città, e quindi al di sopra delle rivalità di fazione e accettato da tutti quale fonte imparziale di ordine e di giustizia. Il fatto che Siena fosse ancor più lacerata dalle fazioni di qualsiasi altra città italiana suggerisce che proprio per questo motivo ci si appellasse a un *podestà* esterno. Ne è ulteriore conferma il provvedimento secondo il quale ciascun nuovo *podestà*, per mantenersi neutrale, doveva fissare la propria residenza in un Terziere della città diverso da quello in cui aveva abitato il suo predecessore.

L'istituzione del *podestà* fa parte di tutta una serie di rapidi cambiamenti che investivano ormai le strutture stesse del governo. Nel costituito del 1262, quando Siena era al culmine della sua potenza militare, troviamo queste istituzioni ampiamente descritte. Secondo il costituito, il potere era riservato a una oligarchia, assetto rimasto pressoché immutato per i cinquecento anni successivi. Solo chi possedeva a pieno titolo la cittadinanza poteva avere incarichi di governo e partecipare alle decisioni politiche, entrare a far parte di corporazioni e possedere immobili. Ai cittadini erano pure riservate tutte le cariche maggiori e più remunerative. L'attività commerciale dei cittadini era protetta dai tribunali del Comune, esperti nel difendere un privato dai debitori e nel proteggerlo se cadeva nelle mani di qualche giurisdizione straniera. In caso di guerra, i cittadini di Siena avevano l'obbligo di combattere, ma erano sicuri di ricevere assistenza gratuita se feriti e di essere riscattati in caso di bisogno se presi prigionieri, mentre gli invalidi incapaci di provvedere al proprio sostentamento potevano essere mantenuti a vita nell'Ospedale di Santa

Maria della Scala.

La vita del cittadino di Siena comportava senz'altro dei privilegi ma, almeno nel medioevo, i cittadini non erano una casta chiusa. Anche se normalmente la cittadinanza si otteneva per nascita, era abbastanza semplice acquistarla, se si voleva, al prezzo di 20 soldi, promettendo di iscrivere le proprie proprietà al registro tributario, di costruirsi una casa a Siena dove risiedere con la propria famiglia, e di assolvere a tutti gli obblighi richiesti dal Comune. In questo caso, se almeno due terzi del Consiglio Generale era favorevole, la cittadinanza senese veniva concessa senz'altro. Nel 1262 il Consiglio rappresentava l'organo legislativo più importante, composto di ben trecento cittadini, prescelti in numero uguale fra i tre Terzi e presieduti dal podestà. Sedevano di diritto nel Consiglio, i consoli delle Arti della Mercanzia e della Lana, come pure il rettore dell'Ospedale di Santa Maria della Scala.

Nello stesso periodo, come abbiamo visto, l'esecutivo permanente era composto da 24 consiglieri, metà di estrazione nobile e metà popolani, provenienti in pari numero dai Terzi, ed eletti dal Consiglio Generale. Ogni quindici giorni il potere supremo veniva affidato a un triumvirato di *priori*, uno per ogni Terzo.

Il Consiglio Generale nominava fra i propri membri i funzionari dell'amministrazione, di cui il reparto più importante era la *Biccherna*, cioè il ministero delle finanze, dove si concentrava tutta l'attività economica. Senza sede fissa per tutta la durata del XII e XIII secolo, questo ufficio fu dapprima ospitato in un edificio accanto alla chiesa di San Vigilio, poi trasferito a San Pellegrino alla Sapienza, poi ancora a San Cristoforo e infine, al termine del '200, si insediò nel nuovo Palazzo Pubblico. Vista l'immensa mole di lavoro della Biccherna, la mancanza di una sede vera e propria deve essere stata una grande scomodità. Per la prima volta, ne sentiamo parlare nel 1167, non soltanto come una tesoreria adibita al controllo degli introiti e delle spese dello Stato, ma anche come coordinatrice di molti uffici amministrativi secondari. Fra i compiti della Biccherna vi era la costruzione e la manutenzione delle strade, il rifornimento dei materiali per il Duomo e per le altre opere pubbliche e l'acquisto delle armi per l'esercito comunale.

Il *camarlingo* o tesoriere di Biccherna, che si voleva incorruttibile, in quanto religioso, per un compito di tale importanza, era in genere un monaco della grande abbazia benedettina di San Galgano, situata non lontano da Siena. Sotto di sé, il camarlingo aveva quattro *provveditori* nominati semestralmente dal Consiglio, a gennaio e a luglio. I titolari di queste cariche erano sempre cittadini insigni, per il semplice motivo che un provveditore doveva per forza essere molto ricco. Siena infatti non si discostava dalla norma medievale per cui i governi erano sempre a corto di denaro liquido, ed era più che opportuno che i provveditori fossero in grado di disporre sempre di capitali da prestare alla Biccherna, sia per pagare i debiti dei predecessori che per far fronte alle spese in attesa dei maggiori introiti fiscali.

La Biccherna gode oggi di molta notorietà soprattutto per i suoi registri e in particolare per le *tavolette* dipinte, rilegature di legno dei grandi volumi in pergamena dove gli impiegati registravano i conti. La più antica delle tavolette ancora esistenti è del 1258 e reca il ritratto di Don Ugo, tesoriere dimissionario. Il culto senese dell'arte decorativa in tutte le sue manifestazioni fece sì che questa pratica divenisse abituale, così che il ritratto di un singolo fu seguito da quello di un tesoriere e di un notaio seduti al banco di lavoro o da figure allegoriche o episodi salienti della vita cittadina.

A metà del '400, le tavolette di Biccherna erano divenute opere d'arte finì a se stesse, visto che per le copertine dei registri si usava ormai il cuoio e non più il legno. Tuttavia i funzionari preposti continuarono a commissionare le tavolette dipinte che, non dovendo più seguire le dimensioni dei registri, aumentarono di grandezza e divennero sempre più simili a normali dipinti, tanto che le ultime due "tavolette" superstiti, del 1619 e del 1677-82, non sono più neppure di legno, bensì di tela.

Questa usanza della Biccherna fu subito emulata dalla *Gabella Generale*, il secondo organismo in materia di finanze, concorrente, dalla fine del '200, della Biccherna, da cui probabilmente si era appena reso autonomo. Compito della Gabella era di riscuotere le imposte d'acquisto su certe merci e certi affari. Come la Biccherna, la Gabella era presieduta da un *camarlingo*, in genere un monaco di San Galgano o degli Umiliati, e da tre *esecutori*.

Sia Gabella che Biccherna erano molto efficienti e non potevano essere altrimenti, visto il costo gravoso delle continue guerre. Anche in tempo di pace, alla fine del '200 e nei primi anni del '300, le spese del Comune in sempre nuovi campi della vita cittadina aumentavano continuamente.

Uno dei problemi che impegnò maggiormente le autorità fu quello delle strade. Gli autori del passato, influenzati da una visione romantica del medioevo, hanno scritto che la rete viaria di Siena sarebbe "secondo natura", quasi che le strade fossero state disegnate da una qualche forza geologica. In effetti il sistema stradale di Siena può ben dirsi 'naturale', in quanto assolve in modo eccellente alle necessità cittadine: le due grandi arterie simmetriche, i Banchi di Sopra e i Banchi di Sotto, per esempio, disegnano una bellissima curva parabolica, adattissima a transitarvi al gran galoppo, e dunque rispondono a un'esigenza fondamentale del sistema difensivo della città. Questa stessa parabola era altrettanto utile durante le processioni, permettendo a chi vi partecipava di essere al tempo stesso spettatore dell'evento. Il fatto che queste strade fossero tanto funzionali non significa che non fossero state progettate a tavolino, frutto di una pianificazione che risale al primo medioevo. Nel 1218, il podestà aveva intrapreso un'opera di risistemazione di strade e piazze, e nel 1226 esisteva già una commissione di tre responsabili delle strade. Questa commissione doveva decidere sulla pavimentazione, assumere gli operai e provvedere alla manutenzione delle zone pavimentate a

spese del Comune. La commissione era ancora attiva a metà del '200, quando aveva anche il compito di tenere le strade pulite e sgombrare dai rifiuti, di ordinare la rimozione delle tettoie, pericolose in caso di incendio e di ostacolo alla luce e all'aria. Soprattutto, questa commissione aveva il compito di far costruire le strade nuove.

Non sappiamo fino a che punto i commissari fossero davvero efficaci in queste loro funzioni. Un'occhiata a un qualsiasi dipinto sul genere dell'*Allegoria del Buon Governo* ci farà vedere che in fatto di balconi, terrazzi e scale esterne, le leggi rimasero per lo più lettera morta. Nel medioevo, teoria e pratica coincidevano raramente, in qualunque campo, e gli amministratori di Siena erano messi a dura prova nel tentativo di tenere a bada le famiglie potenti, che controllavano interi quartieri della città, e un popolo che considerava sempre privato anche lo spazio pubblico. Gli statuti comunali ci rivelano che il problema era sentito, visto che addebitavano le spese di manutenzione delle strade ai proprietari delle case che vi si affacciavano. Quale che fosse il beneficio di provvedimenti del genere, da parte del Comune vi fu sempre il tentativo di ridimensionare il controllo territoriale esercitato dalle consorterie. Questo controllo era fondato su una condizione, peraltro comune alla maggior parte delle città medievali, per cui ciascun rione era in realtà un'entità indipendente, di fatto un territorio a sé stante. Le strade erano strette, tortuose e piene di sorprese: un dedalo misterioso, accessibile solo agli iniziati. Le autorità preposte alla manutenzione ed alla costruzione delle strade entravano in conflitto con dei privati ed erano soggette a pressioni che ne compromettevano l'imparzialità. Per questo motivo, nel 1292 fu creata una nuova carica di magistratura sulle strade, (i *Viari*), da affidarsi a un forestiero addirittura non toscano, che esercitasse il controllo assoluto sulle strade, i ponti e le fontane in città e nel contado.

Significativa è l'aggiunta alle altre incombenze delle fonti dell'acqua, altro settore di cui il Comune si vide costretto ad occuparsi. Nel medioevo, una provvigione d'acqua sufficiente era il presupposto del benessere di qualsiasi comunità: l'acqua era indispensabile non solo per bere, cucinare e lavare i panni, ma anche per le industrie tessili principali e per la lavorazione del cuoio. Già nel 1262 il governo di Siena si preoccupava che l'industria laniera potesse risentire di una carenza d'acqua e decretava la requisizione di alcune vasche e fonti da destinare solo alla lavorazione della lana.

Le difficoltà di tale impresa erano molte e il problema del rifornimento idrico aveva già impegnato il Comune per oltre un secolo. L'approvvigionamento idrico di Siena era assicurato da acquedotti sotterranei, detti *bottini*, che alimentavano le fontane pubbliche. Nel corso dei secoli sotto le strade di Siena si era venuto creando un vero universo acquico, di proporzioni tali da meravigliare perfino Carlo V, che dichiarò che Siena era assai più bella sottoterra che in superficie.

Le attenzioni per la cura delle fonti erano tali e tante che sembra quasi che i senesi rasentassero una vera e propria idolatria dell'acqua.

Ogni fonte era dotata di più vasche, adibite a vari scopi: nella prima si raccoglieva l'acqua pulita per gli usi domestici, la seconda era per abbeverare gli animali e la terza per lavare gli indumenti o per scopi industriali. Nelle fonti più sofisticate l'acqua in sovrappiù veniva raccolta, incanalata e portata via, "*accìò che non si perda ma in utilità di comune ritorni*"⁴. All'inizio del '300 il problema del rifornimento di acqua per la città in continua espansione si poneva in modo sempre più pressante. Nel 1295, l'*Operaio* del Duomo, detto anche *Maestro dell'Opera*, venne incaricato di iniziare la ricerca di un fiume mitico, detto *la Diana*, che si credeva scorresse sotto la città. Questa leggenda ispirò a Dante una delle sue impetose canzonature dei senesi:

*Tu li vedrai tra quella gente vana
che spera in Talamone, e perderagli
più di speranza ch'a trovar la Diana*⁵.

Nello stesso anno una commissione composta da Duccio di Boninsegni e da quattro maestri muratori fu incaricata dal Comune di far scavare dei pozzi dovunque ritenessero opportuno.

Al Consiglio Generale si discuteva sempre più spesso della carenza di acqua che "*unum ex quattuor est elementis sine quibus vivere nullus potest*"⁶. Inoltre, il Comune incoraggiò la costruzione di pozzi e cisterne private e costruì nuove fonti: nel 1302, comprò un appezzamento in Vallerozzi per innalzare Fonte Nuova, portata a termine, secondo il cronista Agnolo di Tura, nel 1323.

Le opere intraprese per migliorare strade e fonti ci dimostrano come alla fine del '300 il Comune si fosse ormai fatto pieno carico dell'aspetto della città. Lo statuto del 1309 proibiva perfino la costruzione di edifici nuovi se non previa autorizzazione, per "impedire a chi costruisce di sconfinare sulla pubblica strada o violare i diritti del comune"⁷. Nel XIV secolo, circa 300 dei decreti del registro degli statuti riguardavano in modo più o meno diretto l'assetto urbano. Ogni anno veniva nominato un comitato per ispezionare la città e dare un parere su tutte le proposte di costruzione. Il *magistrato sulle strade* esercitava la sua carica a pieno titolo, e aveva limitato la larghezza delle strade a sei braccia, richiedendo che la pavimentazione stradale fosse sempre di mattoni uniformi.

Un campo affine, in cui alla fine del '200 il controllo del Comune era divenuto assai esteso, era quello della sanità pubblica. Il Comune si era sempre adoperato per fornire una qualche specie di assistenza medica e, fin dal 1250, il pagamento di un maestro di medicina all'Università era la più intoccabile delle uscite del Comune. Inoltre le autorità civiche si preoccupavano della prevenzione delle malattie e a tal fine esercitavano controlli rigidissimi sulla vendita dei generi alimentari. Anche la pulizia della città costituiva un problema da affrontarsi con attenzione. Infatti, lo statuto del 1262 è quasi ossessionato dall'argomento: vi si elencano, oltre alle strade, anche le piazze e le vie intorno alle chiese, in particolare quelle dei frati, il Campo e gli altri spazi aperti della città che dovevano essere tenuti sgombri dalle immondizie. Cercando di far rispettare la legge almeno

in questo, il Comune affidò a un rappresentante di ciascun rione il compito di sorvegliare la pulizia di strade e piazze. Questi regolamenti divennero più severi con lo statuto del 1309-10, che proibì di gettare in strada rifiuti e acque di scarico e anche di tenere in città maiali e pecore. Un ulteriore decreto del 1334 nominava un ufficiale forestiero che fosse preposto a impedire che si allevassero maiali dentro le mura cittadine.

Anche gli incendi erano una minaccia e le autorità furono costrette a prendere dei provvedimenti. Le case erano spesso costruite in legno o di legno avevano perlomeno la struttura: inoltre, a Siena come in tutte le città medievali, abbondavano balconi, stalle e depositi di grano e fieno. La minima scintilla poteva in un attimo far scoppiare un incendio di gravi dimensioni: nel 1153, un incendio distrusse completamente la chiesa di San Vigilio, un altro, nel 1260, quasi l'intero Terzo di Città, e un altro ancora, nel 1302, i palazzi dei Saracini e degli Scotti e molti altri edifici vicini. Vari furono i provvedimenti del Comune per far fronte a questo pericolo: dalla regolamentazione edilizia, alla rigida disciplina dei lavori in cui si facesse uso del fuoco, alla punizione severa di chi fosse scoperto colpevole di incendio. I proprietari della casa in cui era scoppiato l'incendio non avevano diritto ad alcun risarcimento, che spettava invece ai proprietari delle case circostanti distrutte e di quelle abbattute per impedire che l'incendio si propagasse. Il Comune si assunse inoltre la responsabilità dello spegnimento degli incendi, delegandovi otto mastri carpentieri annualmente stipendiati.

Tutti questi provvedimenti per far fronte alle minacce esterne e ai problemi interni fecero sì che alla fine del '200 l'amministrazione della città di Siena avesse una struttura abbastanza complessa: ce lo conferma il suo archivio che, anche rispetto ad altri archivi italiani meglio forniti, è insolitamente ricco per il '200. Verso il 1250 iniziano gli statuti del Comune, le registrazioni di entrata e uscita risalgono al 1226 e nel 1249 iniziano i resoconti del Consiglio Generale.

Lo studio di questi documenti rivela, come abbiamo visto, una città densamente popolata e in continuo aumento demografico, grazie all'immigrazione dal contado o dalle zone contigue, una città a economia mista, impegnata nell'industria, nell'agricoltura e nei servizi, ma il cui sviluppo dipendeva soprattutto dal commercio. Nel '200, il sistema delle corporazioni è ancora in embrione, quindi non molto potente, mentre l'organizzazione politica è già molto sofisticata. La nostra indagine rivela subito una struttura amministrativa assai complessa, che coinvolgeva gran parte della popolazione, forse a scapito delle altre occupazioni. E' stato calcolato che nel 1257, quando i maschi adulti non potevano essere più di 5.000 circa, vi erano 860 cariche diverse da ricoprire tra cui 171 guardiani notturni, 114 supervisori, ispettori di dogane e gabelle, 90 addetti alle verifiche fiscali. Vi erano inoltre dei battitori di moneta, dei controllori di pesi e misure e della vendita di grano e sale, dei custodi delle fonti, le guardie carcerarie, i boia, i responsabili di case e strade, i trombettieri, sei *boni homini* che sorvegliavano le taverne per reprimere il vizio del

bestemmia, e altri sei che dovevano allontanare asini, maiali e lebbrosi e fare in modo che la gente non filasse la lana per strada. Anche chi non occupava alcuna di queste cariche e non faceva parte dei consigli cittadini, poteva sempre dire la sua a livello locale, nel proprio terziere o nel rione, dove poteva prender parte a uno dei molti comitati, provvisori o permanenti, che tenevano sotto quotidiano controllo l'amministrazione. Fu proprio questa grande partecipazione ai compiti e alle responsabilità di governo a stimolare nei senesi l'orgoglio e la passione civica, sentimenti che plasmarono la vita culturale della città e che si esprimevano sia mediante cerimonie, religiose e non, sia attraverso l'architettura, i progetti urbanistici e le scuole.

Già alla metà del '200, la gente si rendeva ben conto della diversità fra la vita di campagna e la vita di città, e dei vantaggi offerti da quest'ultima. Rispetto alla campagna, la città favoriva la mobilità sociale, e Siena era un ambito centro di studi. Nel suo *Studio*, l'Università che il Comune aveva tanto a cuore, fino ad assumersi l'onere della retribuzione dei professori, si svolgevano lezioni di diritto, medicina, grammatica e dialettica. Sempre a Siena, potevano ottenere una preparazione professionale aspiranti notai, orafi, pittori, muratori, mercanti o banchieri. Ciò vale tanto nel '200 quanto nel 1360, quando Mastro Raddo di Corbo, un carpentiere di Montesevoli, dichiarò che il vero motivo per cui si era trasferito a Siena era quello di dare un'istruzione ai figli che ormai erano lanaioli "*in arte instructi sufficientius*" e inadatti alla vita dei campi⁸. Questo vale anche per i figli di tal Bandino di Salvuccio, descritti dal padre come "*duos filios bone indolis et aptos ad civiles et urbanos mores potius quam ad rusticos*"⁹ e di Tolomeo fu Meuccio di Compagno che lasciò il paese di Percenna per Siena, avido com'era di sapere: "*iuvenis et scientiae avidus, quam in comitatu comode adipisci non potest*"¹⁰. Da queste testimonianze ci rendiamo conto che all'inizio del '300 il senso della superiorità della vita di città era già profondamente radicato, non solo fra uomini come Ambrogio Lorenzetti e i suoi mecenati, ma fra molti semplici popolani. Per esempio, conosciamo il caso di quattro fratelli emigrati dal paesino di Pietralata che spiegano la loro decisione dicendo di esser nati per godere le delizie della vita di città, tanto da preferire mille volte una vita di umilissimi artigiani a Siena allo zappare la terra nel contado. Proprio questa emergente mentalità 'borghese', insieme all'esaltazione della vita di città e delle sue ineguagliabili attrattive, fu il terreno sul quale fiorirono le grandi opere del '300.

3. IL GOVERNO DEI NOVE

LA BATTAGLIA di Colle Val d'Elsa del 1269 mette fine alla supremazia ghibellina e chiude un capitolo della storia senese e toscana. Quali che fossero le simpatie ed i legami dei senesi (alcuni indizi, come il detto fiorentino di quest'epoca, *la lupa puttaneggia*, inducono a pensare che fossero ancora ghibellini), Siena ormai non aveva più scelta in politica estera, se non quella di allearsi con Firenze e di aderire alla Lega Toscana.

Questi eventi furono di grande portata anche sul piano della cultura, tanto che l'arte di Siena cominciò a seguire un indirizzo completamente nuovo, con risultati splendidi. La nuova alleanza guelfa poneva Siena per la prima volta in contatto stretto e costante con Napoli e con la Francia, recando in città molti nuovi influssi artistici. Nel 1310 visitò Siena Roberto d'Angiò, che doveva stipulare l'alleanza fra Angioini e guelfi toscani. La sua visita ebbe un'importanza incalcolabile per Simone Martini, che in seguito fu chiamato a lavorare alla corte di Napoli. L'alleanza guelfa aprì dunque ai senesi il mondo del gotico francese: la *Maestà* di Simone Martini testimonia di questo contatto. L'influenza della Francia doveva farsi sentire anche in architettura: la nuova abbazia cistercense di San Galgano, iniziata nel 1244 e completata solo nel 1288, fece conoscere per la prima volta la verticalità e l'eleganza gotica del nord, che nei cento anni seguenti i senesi avrebbero assimilato e adattato, trasformandola nello stile architettonico caratteristico di Siena.

Siena, quale punto di forza dell'alleanza guelfa, doveva per forza avere governanti di simpatie guelfe, ragion per cui, nel 1286, la magistratura dei Quindici fu ridotta al numero di Nove, i famosi *Signori Nove, difensori del Comune e del popolo, della città e dello Stato e della sua giurisdizione*. Sotto questa magistratura Siena ebbe per due generazioni un governo stabile, prospero e pacifico, raggiungendo il massimo della sua evoluzione civica. Nelle parole di un cronista, Agnolo di Tura:

I senesi e la loro città vivevano in grande pace e tranquillità, e ciascuno badava ai propri affari sia in città che nel contado, e tutti volevano bene al prossimo loro come se fossero stati tutti fratelli.

Fu quello un periodo destinato ad apparire ai posteri come una vera età dell'oro. Filippo Agazzari doveva ricordarlo così nei suoi *Assempri*:

Era in quel tempo la città di Siena in tanta pace et in tanta abbondanza d'ogni bene terreno, che quasi ogni dì di festa si faceva ne la città infinite nozze di donne novelle.

Durante questa età felice, gli uomini di potere erano scelti da una oligarchia, indubbiamente abbastanza ristretta, che escludeva però specificamente i nobili, i giudici e i notai. Tutti gli aspiranti membri dei Nove, che potevano nominare i propri successori, dovevano avere più di trent'anni, appartenere al *popolo* e al partito guelfo. Moltissimi tra coloro che arrivarono a rivestire le più alte cariche erano strettamente imparentati tra di loro. Questa oligarchia non esercitava la propria autorità soltanto sulla magistratura suprema ma in ogni campo della vita civica. I Nove e i loro parenti controllavano la *Biccherna*, e rivestivano anche il ruolo di ambasciatori, di castellani, di capitani militari o di direttori di opere pubbliche, oltre a controllare spesso la maggioranza dei comitati e dei consigli cittadini. Il desiderio di occupare le posizioni chiave con i propri accoliti costrinse i Nove ad apportare alcuni cambiamenti nelle procedure istituzionali. Non bisognava infatti sottovalutare il rischio che, siccome i membri della *Biccherna* erano scelti dal Consiglio, potessero venire eletti degli oppositori. I Nove pertanto, affiancati dai quattro consoli dell'Arte della Mercanzia, si aggiudicarono la scelta dei componenti della *Biccherna*, premurandosi inoltre di nominare uomini fidati al comando della polizia. Anche la nomina dei Viarii dipendeva direttamente dai Nove, a ulteriore conferma di quanto fosse considerata importante l'urbanistica. Le compagnie della milizia erano guidate dai fedelissimi del regime, e da ciascuna delle otto compagnie venivano scelti otto uomini per formare un nucleo di armati ancora più esclusivo "amanti del pacifico stato della città di Siena", che dovevano accorrere alla difesa del Palazzo al minimo segnale di sommossa.

Anche la difesa della legge e dell'ordine figurava tra i compiti precipui del Comune, che investì forti somme nella costruzione di nuove carceri. Creò anche una notevole forza di polizia, composta da una guardia ogni 145 abitanti e da un servizio di vigilanza notturna svolto da piccole squadre di cittadini. Di notte vigeva sempre il coprifuoco e solo le guardie, gli addetti alla rimozione delle immondizie, i medici e i sacerdoti in visita potevano circolare in città dopo l'imbrunire. Anche il poeta Cecco Angiolieri fu uno dei tanti a dover pagare i 20 soldi di multa per aver infranto il coprifuoco.

Ciononostante, anche se si trattava di un regime oligarchico e spesso repressivo, il governo dei Nove rappresentava pur sempre un gran numero di cittadini. I Nove ci vengono descritti come provenienti dalla *gente di mezzo* e come "mercanti buoni e leali, fedeli al partito guelfo", ma esistevano fra loro disparità di ricchezza e di occupazioni. Certo, in

maggioranza erano banchieri e mercanti, soprattutto con l'estero, ma non mancavano gli industriali lanieri, i commercianti di spezie, e ci fu anche un orafo, un taverniere e parecchi grandi proprietari terrieri.

Inoltre, una nutrita rappresentanza di cittadini appena abbienti deve essersi affacciata alla magistratura di governo, cioè il cosiddetto *Concistoro**, che si rinnovava due volte al mese. Dal 1287 al 1355, devono aver fatto parte del Concistoro circa mille persone diverse, e anche quelli che non vi presero parte direttamente poterono comunque farsi una qualche esperienza della vita del governo in uno dei numerosissimi incarichi amministrativi che, sotto i Nove, continuarono a moltiplicarsi.

E' altresì evidente che i Nove non desideravano affatto identificarsi con una particolare clientela o consorte, con una certa classe sociale e tanto meno con questa o quella fazione. Il loro non fu quindi un governo di parte. Tra i regimi medievali, non solo a Siena ma in tutta l'Europa occidentale, quello dei Nove si distinse per la sua malleabilità e per il suo rifiuto di arroccarsi su prese di posizione preconcepite. Nel 1335, il Consiglio pronunciò l'opinione, già di Giustiniano, che "è conveniente che gli statuti umani varino secondo il variare dei tempi"¹.

Non può esservi dunque alcun dubbio che i Nove cercarono di governare con giustizia e nell'interesse dell'intera comunità e del *ben comun*. Molte delle opere d'arte che commissionarono esprimono la determinazione di osteggiare qualsiasi gruppo privilegiato e di voler amministrare la giustizia in modo da assicurare a Siena un vero buon governo. Neppure i membri delle grandi famiglie nobili, come i Piccolomini, e neanche gli stessi familiari dei Nove potevano sfuggire ai rigori della giustizia se colpevoli di qualche mancanza. Perfino i palazzi di famiglie potenti come quella dei Tolomei vennero rasi al suolo come punizione di alcuni crimini gravi. Per gli stessi motivi, i Nove rafforzarono senza timore i diritti del Comune rispetto a quelli del clero, persino a rischio di entrare in conflitto con il vescovo, che si faceva forte della minaccia di scomunica. E appena quattro anni dopo la loro ascesa al potere, i Nove si sentivano già forti abbastanza da appoggiare contro la curia romana il podestà, che aveva fatto arrestare un prete "e tagliolli la testa e funne scomunicato, e piacque quella giustizia comunalmente a tutta la gente"². Motivi affini convinsero i Nove ad affidare a dei laici la direzione dell'Ospedale di Santa Maria della Scala.

Tutti i cittadini dovevano essere uguali di fronte alla legge e pertanto dovevano essere messi in grado di far valere i propri diritti senza dover sostenere gravi spese. Gli statuti della città erano tradotti in volgare 'onde evitare ogni ambiguità', in modo che la gente comune che non conosceva il latino potesse leggerli e ricopiarli a piacimento. Chi era troppo povero per godere dei diritti civili veniva comunque protetto da tre giudici, uno per ogni terziere, detti *avvocati dei poveri*. Questi dipendevano anche economicamente dal Comune che li incaricava di

* Prima dello sviluppo della *Balia* nel '400, questo era il nome che veniva sempre dato all'organo supremo di governo, quale che fosse la sua composizione. Tale organo, assai più impropriamente, veniva talora anche definito *Signoria* o *Senato*.

difendere i poveri nelle cause civili e penali e proibiva loro di riscuotere qualsiasi forma di pagamento dai clienti. Almeno in teoria, a Siena nessuno poteva essere giudicato iniquamente perché povero.

Le tasse erano distribuite equamente e su ampie basi, tanto è vero che, quando una forma di tassazione diretta divenne inevitabile, furono i ricchi a doverne sopportare il maggior peso. Tanta equità si manifestò chiaramente nel 1307 quando si ridussero le imposte agli abitanti del contado "specialmente perché equità e giustizia devono essere conservate in ogni città e comunità"³. La struttura del governo era dunque improntata secondo giustizia, e anche le tasse erano distribuite equamente in quanto "tutto ciò che è inuguale è intollerabile"⁴.

La maggior parte dei redditi del Comune provenivano dalle gabelle, dai dazi e dalle tasse sui passaggi di proprietà, che venivano date in appalto a uomini d'affari, oltre che dalle rendite delle proprietà comunali in città e nel contado. Ulteriori introiti provenivano dai prestiti ad alto tasso, dalle multe comminate dai tribunali, dai profitti del monopolio sul sale e da varie altre spettanze. Nel caso che l'insieme di questi tributi non bastasse alle esigenze del momento, i Nove ricorrevano alla *lira*, una tassa proporzionale sul patrimonio, oppure a prestiti coatti che venivano imposti ai cittadini e ai 'comitatini' - gli abitanti del contado - più facoltosi. In tali circostanze, i sacrifici maggiori erano sempre richiesti a chi si trovava nella condizione più agiata. Che i Nove avessero davvero a cuore l'intera comunità è dimostrato dall'impegno, quasi sempre premiato, di procurare derrate in abbondanza e a buon mercato per il popolo. Nel 1303, l'acquisto di Talamone rientrava in questa strategia, poiché si intendeva farne un porto attivo e fiorente che avrebbe rivaleggiato con Pisa e Genova. Il Consiglio dei Nove curò anche lo sviluppo dell'industria e la nascente struttura delle corporazioni. L'industria laniera ebbe un breve periodo di grande fortuna poiché produceva stoffe per un mercato in espansione. Dal 1338 in poi, l'*Arte della Lana* poté fare notevoli investimenti in nuovi immobili e altre proprietà, anche se una petizione del 1341 afferma che:

cives habent pannorum caristiam. (...) Lanifices non fulciunt nec respondunt opportunitati Senensium ("Vi è una grande carenza di stoffe in città. ... I lanaioli non approfittano delle occasioni che Siena offre loro.")⁵.

L'industria laniera stentava a tenere il passo con il costante aumento della popolazione, un aumento che, come abbiamo visto, era legato al fiorire dell'economia. Fra il 1287 e il 1330 ci fu una massiccia immigrazione dal contado e dagli Stati vicini, che portò la popolazione ad un massimo storico mai più eguagliato. Possiamo imputare gran parte di questa espansione a un aumento delle opportunità di lavoro: era questo il periodo in cui si ingrandiva il Duomo, si riorganizzavano le strade, e si costruivano le fontane e il Palazzo. E l'immigrazione era apertamente incoraggiata, specie nel caso di persone facoltose, con un mestiere o una professione, cioè di potenziali contribuenti. I Nove ritenevano infatti che la vera ricchezza

della città si misurasse in base al numero dei suoi abitanti.

La popolazione di Siena è stata stimata in 52.000 anime già fra il 1318 e il 1320: una città enorme, secondo i criteri medievali, quando persino un villaggio di 800 anime poteva pretendere di darsi un assetto di città. Nel 1323 fu necessario costruire nuove mura e nuove porte nella zona di Valdimontone per ridurre il sovraffollamento. L'anno seguente il Comune acquistò dalla chiesa di San Martino un appezzamento fra la vecchia e la nuova porta di Valdimontone, che divenne il nuovo Borgo di Santa Maria. E' tipico della politica dei Nove l'aver approfittato di un'occasione come questa per cercare di migliorare l'aspetto esteriore della città: infatti, dopo il 1306, tutti coloro che acquisivano la cittadinanza senese furono tenuti a costruirsi una casa nel Borgo di Santa Maria che avesse almeno il valore di lire 100.

Interventi urbanistici di questo genere sono appena un aspetto di quella che fu una delle caratteristiche principali del regime dei Nove e cioè il finanziamento di grandi opere pubbliche. I Nove favorirono un gran numero di progetti destinati ad accrescere il prestigio di Siena, che, nel suo aspetto odierno, può ben dirsi una loro creazione. Fu il governo dei Nove a dare alla città il Campo, il Palazzo Pubblico, la Torre del Mangia, il progetto della nuova cattedrale e la nuova sede dell'Ospedale di Santa Maria della Scala. Inoltre i Nove provvidero a pavimentare, allargare e raddrizzare molte strade cittadine, a ricostruire Porta Romana, la più imponente delle porte di Siena, a creare dei parchi e a mettere in atto molti altri progetti.

Queste opere nascevano sempre da un insieme di spinte ideali e di esigenze strettamente pratiche. I Nove non volevano semplicemente rendere la città esteticamente più bella, ma anche far colpo sui forestieri con un'impressione di splendore e di potenza. I Nove desideravano quindi ostentare la potenza della città esibendone i tesori che cercavano sempre di arricchire: le loro decisioni venivano infatti siglate con la formula tradizionale *Pro honore Communis Senensis et pulchritudine civitatis*⁶. Motivi di questo genere nel 1309 spinsero alla decisione "di fare un parco tra le porte di Camollia ... per bellezza della città e ... per il piacere e la gioia dei cittadini e forestieri"⁷, uno slargo che, inoltre, sarebbe dovuto servire per le fiere favorendo così il commercio. Nella stessa ottica, il finanziamento accordato nel 1346 all'Arte della Lana per costruire la fonte di Vetrice può essere visto come un lavoro fatto a puro scopo di prestigio, ma ciò non toglie che l'intento fosse quello di promuovere lo sviluppo dell'industria tessile. Quindi, se la classe di governo era certamente sensibile alle qualità estetiche dello spazio e della luce, il suo impegno urbanistico nasceva soprattutto dal desiderio di esercitare un controllo più efficace sulla plebe, facendo piazza pulita delle zone più malfamate, dove si consumavano crimini, violenze, assassini e stupri.

Un simile coacervo di motivazioni diverse sta dietro al famoso mecenatismo, così caratteristico dei Nove. L'Università, per esempio, venne incentivata sia perché si riconosceva l'importanza del sapere ma anche perché era un polo d'attrazione per gli stranieri e di conseguenza, favoriva il commercio e i traffici. Anche l'immagine internazionale

di Siena veniva curata attentamente. Un segno della serietà d'intenti dei Nove riguardo all'Università è la raccomandazione fatta nel 1348 agli ambasciatori di investire qualsiasi somma necessaria per persuadere il Papa a conferire a Siena l'ambito titolo di *Studium Generale*. Anche se questo desiderio dei Nove andò deluso, si riuscì però ad ampliare la gamma degli insegnamenti e a migliorarne la qualità. Per la prima volta, l'Università poté godere di un'ampia base finanziaria, adibendo a collegio universitario la Casa della Misericordia, un antico ospedale fondato dal Beato Andrea Gallerani, che fu detto "La Sapienza". I docenti e gli studenti che venivano a Siena avevano delle facilitazioni, specie sotto forma di esenzioni fiscali: quelli che vennero da Bologna nel 1321 furono particolarmente bene accolti, con un ricevimento al Palazzo Pubblico e una conferenza di Messer Biagio di Montanini. Le scuole di Medicina e Teologia trassero particolare profitto dalle attenzioni dei Nove e, nel 1340, la grande cerimonia funebre dell'agostiniano Fra' Gherardo da Siena, autore di varie importanti opere teologiche, ci dimostra l'alta considerazione che il governo dei Nove aveva della Teologia. Anche gli studi laici attraversarono un periodo florido: proprio in quegli anni un membro della vecchia nobiltà, Gianpaolo di Meo Ugurgieri, tradusse l'*Eneide* in prosa senese.

Sotto il governo dei Nove la civiltà di Siena raggiunse una sua nuova maturità. Poeti di fama internazionale e di notevole raffinatezza come Cecco Angiolieri o Bindo Bonichi, che era un ricco signore, forgiarono un'immagine della città come di un luogo raffinato, pieno di eleganza, di arguzia e di umanità, un'immagine immortalata nei versi di Fazio degli Uberti:

*Per quella strada, che v'era più piana,
noi ci traemmo a la città di Siena
la quale è posta in parte forte e sana.
Di leggiadria, di bei costumi è piena,
di vaghe donne e d'uomini cortesi
e l'aire è dolce, lucida e serena.*

E un altro contemporaneo elogiava Siena per la grande "abbondanza di uomini di lettere, di esperti del diritto civile e canonico, e di praticanti tutti gli altri impieghi e professioni"⁸. Fra queste ultime bisogna includere le arti figurative: erano quelli gli anni di Giovanni Pisano, di Duccio, dei Lorenzetti e di Simone Martini, per non citare che i sommi. Un registro delle imposte del 1311, sebbene incompleto, relativo al Terzo di Città mostra che in questa zona vivevano dieci pittori, ventuno orafi, due miniaturisti e ventuno maestri di pietra.

Della folla di artisti mantenuti dal Comune in quegli anni, ciò che maggiormente colpisce è l'alto livello delle opere. La pittura, l'architettura, la scultura e anche la letteratura prodotte a Siena durante il dominio dei Nove furono tanto innovatrici quanto di altissimo pregio. Il *dolce stil novo* trovò a Siena un terreno assai fertile, in gran parte per merito dei Nove, che seppero creare un ambiente propizio alla creazione artistica.

Nella Siena indipendente e relativamente pacifica del tardo '200 e del primo '300, la cultura fioriva ed era incoraggiata a fiorire. Nelle opere di Ambrogio e Pietro Lorenzetti, con la loro inclinazione per la filosofia e la matematica, traspaiono la diffusione dell'istruzione e l'attaccamento allo studio tipici dei senesi, interessi appagati dall'Università e dai molti corsi di lezioni pubbliche. Questo si riscontra anche nell'opera di molti scultori ed architetti, in particolare di Giovanni Pisano.

L'atmosfera libera e dinamica della città facilitò pure un processo, marcato in tutte le arti, di apprendimento reciproco e di sperimentazione. I progressi della scultura alla fine del '200, per esempio, gettarono le basi per lo sviluppo di un nuovo stile naturalistico in pittura, tanto che alcuni temi dapprima esplorati in scultura, come la *Madonna Lactans*, furono poi adottati in pittura. Anche la letteratura ebbe un effetto concreto sulle arti visive: nel '300 infatti la letteratura, laica o religiosa che fosse, era un fatto collettivo piuttosto che individuale. L'epopea di Re Artù, per esempio, era il pane quotidiano dei cantastorie che si esibivano sul Campo, ed era oggetto di un vero e proprio culto da parte dell'aristocrazia cittadina, il cui mondo è rappresentato nella poesia di Folgore da San Gimignano. Fu lui a paragonare i giovani nobili di Siena ai figli di Priamo:

*prodi, cortesi più che Lancillotto:
se bisognasse, con le lance in mano
fariano tornamenti a Camelotto.*

E fu proprio l'immaginario feudale a divenire la fonte d'ispirazione principale nella pittura di Simone Martini. La sua *Maestà* ci mostra una Vergine di derivazione non figurativa ma poetica, cioè ispirata alla lirica religiosa tanto in voga nel tardo '200, forse da un poema di Giacomino da Verona, *De Jerusalem Celesti*, in cui si descrivono i santi e gli angeli che si affollano intorno alla Vergine. Di pari importanza fu l'influenza sulla pittura delle *laudi* popolari che schiere di devoti, uomini e donne, cantavano in ogni angolo della Toscana e dell'Umbria e che erano in particolare auge a Siena, patria di alcuni degli autori più amati di questi canti. Proprio le *laudi* sono la fonte d'ispirazione del bellissimo motivo dei quattro santi patroni che vediamo inginocchiati nella *Maestà* di Duccio, e della preghiera del pittore stesso:

*MATER SANCTA DEI SIS CAUSA SENIS REQUIEI SIS
DUCIO VITA TE QUIA PINXIT ITA.*

“Santa Madre di Dio, concedi la pace a Siena, a Duccio la vita eterna, ché si ti dipinse”.

Nemmeno la musica, altro elemento importantissimo nella pittura senese da Simone Martini fino a Rutilio Manetti nel primo Seicento, può essere considerata separatamente dalle altre arti. Anche la musica infatti era intesa come svago collettivo piuttosto che individuale e diveniva così un'altra dimensione dell'esperienza di tutti. I musici di Palazzo erano quindi tra i valletti più importanti del Comune: nel

1314 vi erano già cinque *trombetti*, un tamburino, un suonatore di zampogna e uno di *maccara*, il doppio tamburo di rame dei saraceni. Questi musicisti accompagnavano sempre i Nove e partecipavano a tutte le funzioni, le feste e le cerimonie.

Uno dei motivi dell'eccelsa qualità dell'arte del periodo dei Nove è dunque da attribuirsi alla sua natura pubblica. I mecenati più importanti erano sempre degli enti pubblici e, primi fra questi, proprio i Nove. Ma anche altri commissionavano opere d'arte: l'*Annunciazione* di Ambrogio Lorenzetti, per esempio, uno dei quadri più belli e originali del '300 toscano, fu dipinto nel 1344 su commissione dei funzionari della Gabella, i cui nomi si possono ancora leggere alla sua base. Nel 1323, la Biccherna diede l'incarico a Simone Martini di dipingere il suo *San Cristoforo* (ormai purtroppo perduto), come simbolo della protezione della Biccherna sui più poveri e i più deboli.

Il governo era ben consapevole del ruolo che un generoso mecenatismo poteva rivestire in quanto forma di controllo sociale, così giustificando le ingenti spese per attività effimere, come ad esempio per le feste. Già nel '300 Siena era famosa in tutta Europa per le sue feste, una vera e propria arte, che sotto i Nove raggiunse la perfezione. Anche le feste erano funzionali al sistema politico, in quanto costituivano un'occasione di ribadire in pubblico l'ordinamento della società mediante la rappresentazione del suo ordine gerarchico, e inoltre consentivano di imbrigliare energie e passioni potenzialmente esplosive per recuperarle al servizio del regime. Proprio con questi intenti, nel 1306 si istituì la corsa del *palio*, in onore del Beato Ambrogio Sansedoni. Sansedoni era morto nel 1287 e subito divenne oggetto di una appassionata venerazione popolare. Con il *palio*, i Nove in un certo senso contribuirono alla diffusione di quel culto rendendolo ufficiale, riuscendo nello stesso tempo a dirottare su una semplice corsa di cavalli lo sfogo delle passioni e delle emozioni più violente.

Le manifestazioni pubbliche incisero nella vita cittadina anche come incoraggiamento all'iniziativa privata, tanto che tutte le occasioni divennero buone per indire festeggiamenti sfarzosi: i fidanzamenti si celebravano sul Campo davanti a un notaio e i matrimoni erano occasione di sfrenate stravaganze. Perfino i funerali erano accompagnati da celebrazioni costose e complicate, che terminavano con splendidi banchetti. Il funerale di un cittadino descritto come 'povero' nel 1294, andò a finire in un banchetto in cui furono consumati cento filoni di pane, una botte di vino e cento pesci. La sepoltura dei poveri veri era invece affidata alle istituzioni caritative.

I nobili gareggiavano nel profondere danaro in pure esibizioni di prestigio, come i banchetti e i balli con cui festeggiavano l'investitura a cavaliere di un loro rampollo. E' proprio questo aspetto della vita di Siena riflesso nella poesia di Folgore da San Gimignano, la cui *Corona* di 14 sonetti fu dedicata ad un gruppo di dodici giovani nobili e ai loro passatempi: andare ai banchetti, alle cacce, alle giostre e a fare la

corte alle belle dame. Di quella casta sobrietà con cui siamo soliti caratterizzare la vita dei borghi medievali, non vi è più traccia alcuna.

Ma queste abitudini devono essere inquadrare in un contesto più ampio: più che un semplice spendere e spandere si trattava di un investimento dello stesso genere di quello che si cercava di fare con le arti figurative e con l'urbanistica. Il governo dei Nove si rendeva perfettamente conto che un uso efficace di simboli visuali poteva aiutare a plasmare la società nel senso desiderato, motivo più che sufficiente per portare avanti una politica illuminata a favore delle arti.

I Nove quindi non finanziavano le opere d'arte per il proprio diletto, ma perché tutta la collettività potesse fruirne, goderne ed esserne edotta. Il patrocinio delle arti faceva parte già da tempo degli statuti comunali. Infatti, nella formula del giuramento dell'investitura del podestà leggiamo:

iuramus ad sancta dei evangelia servare, manutenere et defendere catholicam fidem, quam sancta romana ecclesia tenet et docet; et custodire maiorem Senarum ecclesiam, episcopatum videlicet et canonicam, et eorum bona et res homines ubicumque; et hospitalia et omnia venerabilia loca episcopatus eiusdem. Et stratam per totum comitatum Senarum atque districtum ad honorem dei regere et gubernare, et manutenere omnes et singulos civitatis Senarum atque comitaus ipsius, et eandem civitatem atque districtum, ad honorem et utilitatem et comunem statum civitatis illius.

E certamente, tutti i governi che si erano succeduti fino ad allora avevano sempre cercato di contribuire alla costruzione e all'abbellimento delle chiese. I Nove non fecero che proseguire in questa politica. Nel 1309, fornirono 100.000 mattoni e una gran quantità di calcina per la ricostruzione di San Domenico. Nel 1329, prestando ascolto ad una supplica dei Carmelitani, versarono 50 lire a favore di un importante quadro da loro stessi commissionato a Pietro Lorenzetti, e nel 1339 stanziarono una certa somma per la ricostruzione della chiesa di San Francesco.

Tutte queste opere avevano una loro ragion d'essere collettiva e pubblica. I Nove patrocinavano le arti poiché capivano che in tal modo erano in grado di esercitare meglio la loro egemonia, incominciando coll'esigere da parte dei cittadini la massima partecipazione agli avvenimenti dell'arte.

Così il cronista ci racconta della solenne cerimonia della collocazione in Duomo della *Maestà* di Duccio, un'opera compiuta in tre anni e costata al Comune, secondo Agnolo di Tura del Grasso, 3.000 fiorini d'oro, una cifra persino maggiore a quella pagata per il pulpito di Nicola Pisano, pur meritatamente famoso:

E in quello dì, che si portò al Duomo si serrono le butighe e ordinò el vescovo una magna e divota compagnia di preti e frati con una solenne procisione, aconpagnato da' signori Nove e tutti e gli ufiziali del comuno, e tutti e' popolani. E di mano in mano tutti e' più degni erano apresso a la detta tavola co' lumi accesi in mano; e poi erano di dietro le donne e fanciugli con molta divozione e aconpagniorno

la detta tavola per infino al Duomo, facendo la procisione intorno al Chanpo come s'usa, sonando le champane tutte a gloria per divozione di tanta nobile tavola quanto è questa.

Descrizioni tanto vivide ci rivelano fino a che punto l'arte fosse entrata a far parte integrante della vita della comunità, tanto che Simone Martini non poteva firmare la sua *Maestà* che con le semplici parole: S. A MAN DI SYMONE...

L'arte era quindi un veicolo di espressione della vita associata, parte essenziale dell'esperienza collettiva e pertanto strettamente funzionale alla società. Sotto i Nove, dal cuore della città venne ricavato il Campo, una zona neutra dove il governo e la giustizia potevano operare imparzialmente, e vennero progettati il Duomo e il Palazzo Pubblico, ciascuno con le sue funzioni. Per particolari scopi celebrativi o didattici, oppure come monito, venivano pure commissionate opere di pittura e scultura. L'impostazione schiettamente laica, che cominciò a prevalere in pittura e in architettura, trae origine proprio da questa politica. Gli artisti si sentirono investiti da una ventata liberatoria, trovando occasioni inusitate per sperimentare il nuovo realismo che era in quegli anni la forza trainante principale della pittura italiana. Buon esempio di un monito pittorico assolutamente laico è il *Ritratto del bandito Marco Regoli* (anche questo purtroppo perduto), commissionato nel 1330 a Simone Martini per la *Sala del Concistoro* del Palazzo, mentre sempre a Simone dobbiamo la più alta sintesi di celebrazione e di monito nel notissimo affresco del *Guidoriccio da Fogliano*, che commemorava la vittoria sui ribelli di Montemassi e Sassoforte. L'opera venne commissionata nel 1328, che pure fu un anno di grande carestia, di sommosse e assalti ai depositi di grano da parte del popolo affamato. Nella versione originaria, l'affresco non rappresentava soltanto la figura altera e solitaria di Guidoriccio, come lo vediamo oggi, ma anche un'allegoria del potere e della maestà del Comune e del castigo che aspettava i ribelli. Infatti faceva parte di un ciclo molto più grande che illustrava tutti i castelli conquistati da Siena dal 1314 e copriva senza soluzione di continuità i tre quarti della *Sala del Mappamondo*.

L'arte patrocinata dai Nove sapeva anche impartire lezioni meno apertamente politiche. Leggiamo ancora il nostro anonimo cronista a proposito della *Maestà* di Duccio:

E anco nel detto tempo e nella signoria predetta, si fornì di fare la tavola dell'altare maggiore e fu portata a Duomo e posta al detto altare maggiore, e funne levata quella la quale sta ogi a l'altare di S. Bonifazio, la quale si chiama la Madonna degli occhi grossi, e Madonna delle Grazie. E questa Madonna fu quella, la quale esaudì el populo di Siena quando furo rotti e Fiorentini a Montaperto. E in questo modo fu promutata la detta tavola, perché fu fatta quella nuova, la quale è molto più bella e divota e maggiore, ed è da lato dietro al testamento vecchio e nuovo. La qual tavola fece Duccio di Niccolò dipintore, e fecesi in chasa de' Muciatti di fuore della porta a Stalloreggi. E tutto quello dì si stette a orazione con molte limosine, le quai si feceno a povare persone, preghando Idìo e la sua

Madre, la quale è nostra avochata ci difenda per la sua infinita misericordia da ogni avversità e ogni male e ghuardici da mani di traditori e nimici di Siena.

Il cronista ha piena coscienza del valore estetico della *Maestà*, tuttavia ritiene che la vera importanza del quadro risieda altrove, e cioè nell'essere uno stimolo alla preghiera e anche uno strumento didattico. Le scene della vita di Cristo e della Vergine sul retro del quadro rientrano nella tradizione della pittura narrativa, incoraggiata dai frati come una specie di Bibbia degli analfabeti. Ancor più interessante è il fatto che il cronista attribuisse dei poteri quasi magici ad un dipinto che considerava come un potente amuleto della città contro tutti i nemici e i malanni costantemente in agguato. Era questa la religiosità tipica delle classi dominanti, che ne prediligevano la grande forza di coesione sociale e il potere rituale, apotropaico e profetico, che aiutavano l'individuo ad adattarsi all'ordine sancito da Dio, e proteggevano la comunità dai pericoli del mondo e della natura.

I Nove riportarono in auge proprio gli aspetti magico-mistici della religione, che contribuivano alla formazione di una coscienza civica e tendevano ad annullare le divergenze fra famiglie e fazioni. Nelle città-stato italiane la legge, l'ordine e il *ben comun* erano impegnati in una lotta continua e spesso perdente contro individualismo e fazionismo, una lotta cui pose fine soltanto il lento e graduale sviluppo di una coscienza municipale. Nel periodo del dominio dei Nove la rissosità aveva toccato il suo apice e il più piccolo incidente sarebbe bastato a mettere in crisi società e governo. Nel 1325 una semplice partita di Pugna nel Campo divenne una gigantesca battaglia in piena regola:

Un giuoco di pugna si fé in Siena la Domenica inanzi al carnasciale, a dì 3 di febraio; quelli del Terzo di San Martino con quelli del terzo di Camullia erano 600 per parte, e quelli del Terzo di Città; e così erano in sul Campo di Siena molta gente spogliata in giuboni, con certi torchi di 'pano in capo, con certe gote che coprivano le gote del viso per difensione del viso e del capo, e a le mani avolti fazoletti, come è usanza: e così giocando a le pugna le detti parti i' modo che i due Terzi cacciaro del Campo il Terzo di Città; e cominciossi a fare a' sassi e di poi alcuni comincioro co' bastoni, e così si combatteano in canpo; e poi comincioro co' pavesi e scudi, co' le celate e co' le lance e spade e dardi, ed era tanto il romore sul Campo, che pareva andasse il mondo sotto sopra per la tanta gente che la tratta. E tutti li soldati del comuno trassero armato in Canpo e ancora il podestà di Siena co' la sua famiglia; e i signori Nove faceano bandire che si spartisse essa battaglia; ed era tanto il romore che non si potea spartire. El capitano de la guera con sua gente, e 'l podestà di Siena si trasmettevano per spartire, conservando l'una parte e l'altra, e non poteano; ma fu morti alquanti cavalli a' soldati e ancora vi moriro alcuno de' soldati. E continuo traeva più gente in Canpo per le boche del Campo con balestre, manaie e falcioni, e continuo si cresceva la battaglia; e per li signori né altra gente non poteano riparare a tanta ruina. Unde il vescovo di Siena ordinò co' li preti e frati de le regole di Siena, co' lo croçe inanzi venero in Canpo, e

comincio a passare per mezo de la battaglia, e così multiplicaro i preti e frati co' la detta croce. La detta battaglia si cominciò a lassare spartire con pregarie che facea il detto vescovo con tutti i preti e frati, in modo al tutto essa battaglia finì e spartironsi...

Come mostra la cronaca di questo incidente, la folla s'infiammava con facilità e ricorreva alla violenza alla minima provocazione: nonostante le apparenze di stabilità, si viveva in un'epoca violenta, nella quale risse e spargimenti di sangue erano all'ordine del giorno. I Nove cercarono di fare accettare a tutti i valori civici, l'ordine e il rispetto della legge, imbrigliando la riottosità del popolo all'interno di manifestazioni pacifiche. In questo lodevole intento, l'arte, il suo simbolismo e le sue qualità magiche svolgevano un ruolo di primaria importanza. Fu in questa prospettiva che nel 1315 venne commissionata la *Maestà* di Simone Martini, ispirata agli ideali di giustizia e di sottomissione della volontà individuale al *ben comun*, che si sarebbe collocata nella *Sala del Consiglio* nel nuovo Palazzo, in modo che la Vergine potesse presenziare alle riunioni e ispirare i consiglieri. Le aspirazioni e gli intenti del governo dei Nove venivano dunque espresse per bocca della Vergine, la quale, circondata dai santi patroni della città, Savino, Ansano, Vittore e Crescenzo, appare qui come sovrana di Siena e ammonisce i consiglieri ad essere equi e saggi nelle loro funzioni. Il volere di Maria appare scritto chiaramente sui gradini ai piedi del trono:

LI ANGELICHI FIORECTI ROSE E GIGLI
ONDE S'ADORNA LO CELESTE PRATO
NON MI DILETTAN PIU' CHE BUON CONSIGLI

DILECTI MIEI PONETE NELLE MENTI
CHE LI DEVOTI VOSTRI PRIEGHI ONESTI
COME VORRETE VOI FARÒ CONTENTI
MA SE I POTENTI A' DEBIL FIEN MOLESTI
GRAVANDO LORO CON VERGOGNA O DANNI
LE VOSTRE ORAZION NON SON PER QUESTI
NÉ PER QUALUNQUE LA MIA TERRA INGANNI

Queste grandi opere manifestano la volontà dei Nove di portare a Siena la pace e la prosperità, un programma di difficile attuazione, ma che trovò molti consensi. C'era, naturalmente, un'opposizione, che in svariate occasioni - nel 1311, 1318, 1328 e con successo nel 1355 - organizzò dei colpi di mano per rovesciare il regime. Consapevoli del pericolo costante di queste insurrezioni i Nove ricorsero a una complicata rete di spionaggio, per venire informati al più presto di qualsiasi focolaio di ribellione e smascherare subito le congiure.

Gli oppositori più tenaci dei Nove possono identificarsi in tre gruppi distinti: i nobili scontenti, tanto 'comitatini' che 'cittadini', i carnaioli e i notai. Sebbene il governo dei Nove poggiasse su di un largo consenso, quanto a esilii e a proscrizioni non era certo dissimile da quello di altre città toscane. In Toscana, la vittoria dei guelfi aveva significato l'esclusione della nobiltà dagli incarichi di governo, che quindi, almeno in teoria, dovevano essere riposti unicamente nelle

mani del *popolo*. Così, a Siena come altrove, si vietava alla nobiltà di accedere alle massime cariche. Ma forse non era questa la ragione principale del disamore dei nobili per il regime, visto che molte altre cariche importanti erano loro permesse. Infatti i nobili continuavano regolarmente a lavorare nella Biccherna, e a prestare servizio come comandanti di fortezze, come governatori, podestà e vicari nei piccoli centri dello Stato, e come ambasciatori. I nobili, che frequentavano liberamente i Nove e spesso ne sposavano le figlie, traevano anche dei concreti benefici economici dal regime: i Tolomei, per esempio, avevano investito praticamente tutte le loro ricchezze in Francia ed erano quindi legati a doppio filo al mantenimento dell'alleanza guelfa. Non vi erano dunque sostanziali differenze fra le occupazioni dei Nove e quelle dei nobili, tanto che i nobili svolgevano tutta una serie di mansioni sociali tipiche dei Nove: così i Salimbeni, possessori nel contado di più signorie di qualsiasi altra famiglia, erano anche mercanti e banchieri potenti e i Bonsignori, fra le famiglie di nobiltà più alta e più antica, nel '200 possedevano pure la più grande e più importante banca della città. D'altro canto, proprio come i nobili, molti dei Nove erano addirittura proprietari terrieri.

La nobiltà si differenziava dai Nove soprattutto per le sue maggiori capacità nel fare degli investimenti immobiliari in città. Ma, con interessi economici e sociali così vicini, non riteniamo che l'opposizione dei nobili alla politica dei Nove potesse essere motivata da un'autentica rivalità di classe.

La vera causa del conflitto fra i Nove e la nobiltà di Siena erano piuttosto i costumi di quest'ultima, il suo esasperato individualismo e la sua riottosità costante, che cozzava sempre con il tentativo dei Nove di far rispettare a tutti le leggi del Comune. Sempre e comunque, Forteguerri e Tolomei si sarebbero opposti ai governi ben visti dai Salimbeni, con i quali non si era mai sopita una rivalità vecchia di molti secoli. Fra il 1320 e il 1326, le lotte di fazione fra Salimbeni e Tolomei misero a soqquadro tutta la città, mentre i decenni seguenti furono scossi dalle contese fra Saracini e Scotti e fra Malavolti e Piccolomini, che ebbero termine solo nel 1347 con una riconciliazione imposta dal Legato Pontificio. Anche dietro la prima grande congiura contro i Nove, quella del 1311, intravediamo le trame delle rivalità fra famiglie. Incoraggiati dall'arrivo di Enrico VII, candidato imperiale, al cui seguito c'era perlomeno uno dei nobili senesi esiliati, Niccolò di Bonifazio de' Bonsignori, un nutrito manipolo di nobili tentò di rovesciare il governo. E la rivalità tra le famiglie era sempre all'opera nel 1314, quando il 17 aprile Salimbeni e Tolomei imbracciarono le armi e si diedero battaglia nelle vie di Siena per oltre quarantotto ore. Per por fine al combattimento i Nove fecero mettere una candela accesa a una trifora del Palazzo e mandarono a dire ai contendenti che se non avessero deposto le armi prima che si spegnesse, sarebbero stati tutti esiliati e spogliati di ogni proprietà. Quando le ostilità si placarono momentaneamente i Nove:

Essendo e' signore Nove ancora in sospetto per la divisione e

nimicizia avevano auta e' Talomei e' Salimbeni e quai havevano fatto guerra insieme e avevano fatto battaglia insieme: e per levar via ogni loro amicizia, che nisuno delle masse e del contado non lo' potesse dare sotto onbra d'amicizia alchuno aiuto, ordinoro che nisuno delle masse e chontado è distretto di Siena non fusse tanto ardito di venire a Siena, né per alcuno modo intrare dentro alle porte, sotto la pena del pie. E questo per molto non era manifesto totalmente: e ancho vi fu alchuno, el quale fu prosontuoso e volse entrare in Siena sotto ombra d'amicizia, e non pensando che in verità fusse conceduto tanta pena e masime si mandò el bando, el quale durasse tre dì. E per questo molti ci veneno e chome erano gionti alle porti lo' fu detto che non entraseno dentro; e dicevano la chagione. E fuvvi molto presentuosi chome detto, che volseno intrare dentro o pena o non pena. E la giente del potestà stava per la città cerchando. E di questi chontadini delle masse e del chontado ne prese sette in questo giorno e mise in chonto la matina vegnente dinanzi alla porta del potestà, el ceppo e manaia per fare mozare el piè a questi sette disubbidienti. E mentre che metteva in ponto tale giustizia, el populo di Siena si raunò in sul campo, e a molti lo' pareva che per sì picholo delitto efuseno guasti tanti uomini. E inchontamente chome el potestà li ebbe cavati fuora inchominciò e' butigari el populo, el quale era in sul Chanpo, a trare di molti sassi e de' sette che erano presi ne tolsero sei al potestà. E fu tanta la furia de' sassi, che molti della famiglia del potestà furo feriti. El potestà, per dispetto del populo, e chome uomo senza tenperanza, menò suso quello el quale aveva canpato che non gli era stato tolto e rizzò la mannaia nella sala e di subito gli mozzò la testa. E inchontamente el gettò per le finestre e la testa attaccò per gli capelli alle finestre per dare terore al populo. E in questo romoro tutta la giente corse all'arme, e fu questo presso che lo stato non si mutò per la ingiustizia di cholui che fu morto a torto, el quale per quello non meritava. E tanto fu la prudentia de' Signiori Nove e' quali avevano ordinata la pace tra Talomei e Salimbeni e ancho infra il populo e' l potestà, e ognuno andò a posare l'arme per chomandamento de' signori Nove; e per allora ogniuno fu rappacificato^o.

Incidenti come questi dovrebbero bastare a spiegare perché i Nove non poterono mai permettersi di prendere sottogamba le ribellioni dei nobili. Nel 1322, sempre a causa del conflitto fra i Tolomei e i Salimbeni, scoppiarono altri disordini. I tumulti dei macellai nel 1318 e nel 1324 furono anch'essi provocati dalla politica di 'buon governo' di cui i Nove andavano tanto fieri: i macellai di allora erano infatti anche grossisti di bestiame e si ribellarono a certi provvedimenti tesi a mantenere basso il prezzo della carne, che li obbligavano a vendere i loro capi soltanto a Siena e ad un prezzo molto più basso di quello che avrebbero ottenuto altrove. Inoltre, i beccai mal sopportavano il controllo del Comune, stabilitosi fin dai primi anni del secolo XII, ma applicato con grande rigore dai Nove, per impedire le vendite di carne avariata o di qualità contraffatta e l'uso di bilance truccate.

Anche ai giudici e ai notai, proprio come i nobili, non era concesso di entrare a far parte della cerchia dei Nove: tuttavia non ritengo che fosse questa la ragione principale della loro opposizione al regime.

Piuttosto, erano anche loro danneggiati negli interessi professionali dal 'buon governo'. I Nove, per rispettare il principio di una giustizia uguale per tutti, si erano infatti impegnati a far mantenere basse le parcelle degli avvocati, e nel 1318, cercarono persino di privare gli avvocati di qualsiasi indipendenza professionale.

Fu questo attacco contro gli avvocati a causare una delle più gravi sollevazioni contro i Nove, che consolidò l'alleanza fra i macellai (capeggiati dal facoltoso Cione del fu Vitaluccio, che, dice Agnolo di Tura, era già stato nominato *bargello*, cioè capo della polizia), gli avvocati e le famiglie dei Tolomei e dei Forteguerrri, da sempre ostili ai Nove. Insieme, nella notte del 26 ottobre del 1318, gli alleati tentarono di rovesciare il governo. Ma anche l'unione di questi tre gruppi non fu sufficiente a farlo cadere, e la rivolta rivelò piuttosto la misura del consenso della popolazione al regime dei Nove e la complessiva approvazione della sua politica.

E dunque lecito chiedersi come mai, nonostante tutto, alla fine i Nove caddero. La risposta si troverà nei profondi mutamenti di struttura che a metà del '300 interessarono tutta l'Europa, e dunque anche la Toscana. La carestia era divenuta un flagello comune e diffuso: a Siena il cibo scarseggiò nel 1302, 1319, 1328, 1329, 1340 e 1346, e il Comune tanto nel 1340 che nel 1346, e ancora nel 1347, si vide costretto a chiedere in prestito ingenti somme di danaro e a impegnare possedimenti per acquistare del grano da distribuire gratuitamente o da vendere sottocosto ai più bisognosi.

Nello stesso periodo, il commercio subì una flessione e fu spesso ostacolato dalle guerre. A Siena, Firenze, Lucca e Pistoia il declino del commercio va collegato a una serie di spettacolari bancarotte: il caso peggiore fu quello della banca Buonsignori, conosciuta in tutta Europa come la *Gran Tavola*, che fallì tra il 1298 e il 1306, mentre nella seconda metà del '300 crollarono le imprese di credito commerciale dei Tolomei e dei Malavolti. Le finanze della Siena dei Nove risentirono in maniera notevole di questi fallimenti come pure della pressione esercitata dal Papa per riscuotere i debiti dei Buonsignori. Possiamo cogliere un segno di queste difficoltà dopo il 1348, nell'imposizione di nuove gravi tasse e nei tentativi affannosi dei Nove per reperire altre fonti di reddito. Nell'aprile 1350, ad esempio, si obbligarono gli osti e tutti coloro che traevano profitti dai pellegrini a prestare dei danari, che avrebbero comunque recuperato nel corso dell'Anno Santo. Nell'inverno del 1351, si richiese al clero un altro di questi prestiti coatti.

Le finanze comunali dovevano soddisfare anche altre necessità: le compagnie di mercenari avevano cominciato a molestare la Toscana intorno al 1340, e nel 1342 Siena fu il bersaglio particolare della 'Grande compagnia' di Werner von Urslingen, che si definiva 'Nemico di Dio, della Pietà e della Misericordia'. Bisognava trovare subito del danaro per far sloggiare questi bravacci, con la forza oppure pagandoli perché trasferissero l'incomodo altrove.

Si ebbe inoltre un risveglio degli interessi strategici in Italia da parte

delle potenze transalpine. Per il contado senese, l'invasione di Enrico VII significò una campagna costosa e sfibrante, che diede il via a una serie di turbolenze nei comuni soggetti a Siena. Nel 1342-43 il Duca di Atene, divenuto Duca di Firenze, aveva incominciato a cercare in tutti i modi di indurre la nobiltà senese a ribellarsi ai Nove. Non riuscendovi, il Duca cercò di alimentare e incoraggiare il malcontento dei nobili. Consapevoli di queste manovre, i Nove ebbero sempre più timore di inimicarsi la nobiltà e furono sempre meno inclini a consegnare alla giustizia i membri delle famiglie maggiori, cosicché nelle parole del cronista, i "*grandi furono sbanditi [cioè 'esiliati'], potendo [invece] essere presi come e piccoli*"¹⁰. A poco a poco, si fece strada la sensazione che il regime non amministrasse più equamente la giustizia, che in talune occasioni era apparsa smaccatamente partigiana e orientata politicamente.

Nel 1348, la città doveva subire un'ulteriore disastro: la peste, di cui avrebbe sofferto quanto, se non più di qualsiasi altra città europea delle stesse dimensioni. L'eco della devastazione, anche morale, provocata dalla peste è giunta a noi grazie alla penna di Agnolo di Tura:

La mortalità cominciò in Siena di maggio, la quale fu orribile e crudele cosa e non so da qual lato cominciare la crudeltà che era e modi dispiatati, che quasi a ognuno pareva che di dolore a vedere si diventavano stupefatti; e non è possibile a lingua umana accontare la orribile cosa, che ben si può dire beato a chi tanta orribilità non vidde. E morivano quasi di subito e enfiavano sotto il ditello e l'anguinaia e favellando cadevano morti. El padre abandonava el figliuolo, la moglie il marito, e l'uno fratello l'altro: e gnuno fuggiva e abbandonava l'uno imperocché questo morbo s'attaccava col alito e co la vista pareva, e così morivano, e non si trovava che soppellisse né per denaro né per amicitia, e quelli della casa propria li portava meglio che potea alla fossa senza prete, né uffitio alcuno, né si sonava campana. E in molti luoghi in Siena si fé grandi fosse e cupe per la moltitudine de' morti. E morivano a centinaia il dì e la notte, e ognuno si gittava in quelle fosse e cuprivano a suolo a suolo e così tanto che s'empivano le dette fosse e poi facevano più fosse.

E io Agnolo di Tura detto il grasso sotterrai cinque miei figlioli con le mie mani, e anco furo di quelli che furono sì mal cuperti di terra, che li cani ne trainavano e mangiavano di molti corpi per la città; e non era alcuno che piangesse alcuno morto imperocché ognuno aspettava la morte; e morivano tanti, che ognuno credea che fusse finemondo, e non valea medicina né altro riparo; e quanti riapri si faceva pareva che più presto morissero. E signori elessero tre cittadini ed ebbero dal comune di Siena M. fiorini d'oro che li dovessero spendere ne li poveri infermi e fare sotterrare e poveri morti; ed era tanta la orribilità che io scrittore vengo meno a pensare; e però non conterò più ... e trovai che in questo tempo morisse in Siena che da vinti anni in giù morì in Siena 36^m persone e vecchi e altra gente insomma di 52^m. In tutto in Siena e ne' borghi di Siena morì 28^m persone sicché in tutto si trova che nella città, e borghi di Siena morisse 80^m persone, che in questo tenpo faceva Siena e li borghi più di 30^m (sic) omini, e rimase Siena a meno di X^m

omini, e quelli che rimasero erano come disperati e quasi fuore di sentimento; e abbandonarsi molte muraglie e altre cose e tutte le cave dell'ariento e oro e rame che erano in quel di Siena, s'abandonaro come si deve; imperocché nel contado morì molta più gente che molte terre e ville s'abandonaro e che non vi rimase persona. Non scrivo la crudeltà che era nel contado che i lupi e le fiere selvatiche si mangiavano i corpi mal sotterrati e altre crudeltà che sarebbe troppo dolore a chi le leggesse...

La città di Siena pareva quasi disabitata, che non si trovava quasi persona per la città, e poi restata la pestilentia, ognuno che scanpò attendevano a godere; frati, preti, monache, secolari e donne, tutti godevano e non si curavano lo spendere e giocare e ognuno pareva essere ricco; poichè era scampato e riguadagnato al mondo, e nessuno si sapea assettare a far niente¹¹.

Il costo di vite umane fu davvero spaventoso. Il numero dei morti si può stimare intorno a un terzo o metà della popolazione, e anche di più tra i poveri e tra il clero. Nella primavera del 1349, le compagnie militari erano diminuite da quarantatré a ventuno e il numero delle 'contrade' da sessanta a quarantadue. In città si fermarono tutte le industrie e nel contado si trascuravano campi e bestiame. I mulini furono chiusi, alcuni per un anno e anche più. Il 2 giugno 1348, il Consiglio Generale decretò la sospensione delle corti civili fino a settembre, e fino al 15 agosto il Consiglio stesso non venne più convocato regolarmente. E anche se, nonostante tutte le difficoltà, alcuni settori dell'amministrazione riuscirono faticosamente a sopravvivere all'epidemia, la peste fu un disastro da cui i Nove non si sarebbero mai più ripresi.

La fiducia della popolazione nel regime era stata incrinata e non sarebbe più stata riguadagnata. Infatti, la peste aveva danneggiato maggiormente proprio quelle sfere della vita pubblica che erano il maggior orgoglio dei Nove. Ormai tutto il peso fiscale doveva essere sostenuto da una popolazione assai ridotta, sicché la grande equità del sistema di tassazione dovette essere in parte abbandonata.

Per reperire fondi, invece di far ricorso alla tassazione diretta, i Nove ricorsero alle gabelle, colpendo il popolo assai più che le classi agiate, mentre si ricorreva sempre più di frequente al prestito privato, fonte di guadagno per chi già era ricco.

Anche l'amministrazione della giustizia fu messa in ginocchio. A malincuore, i Nove dovettero prendere atto che dopo la peste era divenuto difficile trovare giudici e notai, e perfino degli stranieri che potessero ricoprire le cariche di podestà e di capitano del popolo. Si acuì la carenza di notai, e nel 1350 si reclamò al Consiglio che "e' notari che cie sono remasi doppo la mortalità sono sì ingranditi et insuperbiti che non curano"¹². Intanto i notai sfruttavano la situazione rifiutando di accettare posti nel Comune: "perché oggi non abbino bisogno di guadagnare o perché abbino in odio exercitarse e affatigarse, non curano anzi sdegnano li officii dei bambini de la detta città (...). E così, de trare in rifiutare e altre scuse fare, se ne vanno li mesi".

Conseguenza di questo stato di cose fu l'arrivo in città di un gran numero di sedicenti notai e di faccendieri senza scrupoli. L'amministrazione della giustizia non potè non soffrirne. In ogni modo, con la peste era iniziata una lunga fase di sfrenatezze e di illegalità, ed era aumentato il crimine. Già nel 1350, il Consiglio deplorava la facilità con cui i criminali evadevano la giustizia e prendevano il largo, e nel 1352 si nominò un nuovo "ufficiale per la custodia della città"¹⁴ che dividesse con il podestà le responsabilità di polizia. Tuttavia l'esperimento non riuscì e dovette essere abbandonato dopo due mesi. Non sorprende pertanto che in questi anni pioveressero sui Nove sempre più accuse di disonestà e corruzione. Queste critiche erano tanto più amare in quanto provenivano sempre più spesso o da membri delle antiche consorterie o dai nuovi ricchi, che avevano approfittato delle trasformazioni economiche seguite alla peste, e che dunque non appartenevano alla vecchia oligarchia popolare né condividevano i suoi orientamenti. Risultato di tanta ostilità fu che nel 1352 l'instabilità dei Nove era già tanto evidente che per mantenere l'ordine durante la festa dell'Assunta si dovettero chiamare le compagnie militari del Terzo di San Martino e convocare i rinforzi dal contado.

Ciò nonostante, il regime sarebbe sopravvissuto per altri tre anni, fino al 25 marzo 1355, data del passaggio per Siena di Carlo IV, l'imperatore designato, che si recava a Roma per l'incoronazione. Non aveva ancora finito di varcare la soglia della città che proruppe il grido: 'Viva l'Imperatore! A morte i Nove!', uno slogan forse ispirato dai Piccolomini o da altre casate nobili, che il giorno seguente riuscirono a sollevare l'intera città. Il 27 marzo, davanti ad una folla plaudente, l'Imperatore uscì dal Palazzo Salimbeni, in cui era stato ospitato, e cavalcò fino al Palazzo Pubblico per ricevere l'abdicazione dei Nove, mentre i giovani nobili di Siena guidavano la folla al saccheggio dei palazzi della Biccherna e delle Arti dei Mercanti e della Lana, liberando i prigionieri e dando la caccia al podestà e al capitano del popolo. E anche se l'Imperatore salvò i Nove dalla furia della folla, non fece nulla per impedire la distruzione delle loro case e il saccheggio delle loro proprietà. Così, un regime che aveva tutelato la pace e la prosperità per circa sessanta anni fu liquidato in un'orgia di disordini e di violenza, sotto gli occhi di un uomo che, almeno in teoria, sarebbe dovuto essere il rappresentante di Dio sulla terra.

4. IL DUOMO

Lo SCHELETRO del “duomo nuovo” che sorge come un miraggio sulla sommità del Castelvechio è uno dei monumenti di Siena che maggiormente rievocano il governo dei Nove, quasi a perenne *memento* di come gli scopi e le ambizioni dei Nove avessero in realtà ben poco a che vedere con le condizioni materiali della Siena su cui governavano. Visto da lontano, tuttavia, questo gigantesco scheletro tende a nascondersi nell'ordito della città che lo avvolge, cosicché il profilo di Siena è dominato piuttosto dalle poche torri medievali rimaste in piedi e dalla magnifica cupola esagonale del Duomo, cioè della *vecchia* cattedrale, lucente nel suo manto di marmi bianchi, rosa, verde-scuro.

Nella Toscana del Millecento e del Duecento, marmi del genere erano adoperati esclusivamente per l'architettura sacra: di conseguenza il Duomo si staglia su tutti gli altri edifici di Siena, che sono per lo più di colore bruno-rosato. Anche in pittura, il Duomo spicca sempre come l'elemento dominante del paesaggio ed è con il Duomo che il pittore fa capire che la città rappresentata è proprio Siena. Eppure, una volta in città, questo senso di dominio svanisce. Il Duomo non è neppure facile da trovare. Nessuna strada maestra vi conduce direttamente e lo si scorge quasi per caso in mezzo ad altri palazzi fino a che non ci si inerpica sulla piazza antistante il sagrato, senza avvertire affatto il senso del suo vigile dominio sulla città. Al contrario, il Duomo sembra starsene altero ed isolato, ben discosto dal centro della vita civile, il Campo, che si apre più sotto.

Saremmo quindi ampiamente giustificati se pensassimo che questa distanza tra Duomo e Campo fosse il riflesso di una più profonda opposizione tra Chiesa e Stato, tra sacro e profano. Eppure, niente potrebbe essere più lontano da quello che in realtà si avverte a Siena, una città dove tutti gli edifici, tutto lo spazio sembrano esprimere un sapiente e attento equilibrio di spirito religioso e di spirito civico. Come vedremo, ciò appare in modo particolarmente evidente nel caso

del Palazzo Pubblico e dell'Ospedale di Santa Maria della Scala, proprio di fronte al Duomo. E il Duomo stesso può venire compreso soltanto se lo vediamo non tanto come un'espressione di una gerarchia ecclesiastica misticamente distaccata, ma piuttosto come l'espressione di tutto il popolo di Siena.

Dopotutto era proprio al Duomo, e non al Comune, che il popolo di Siena e dei suoi domini doveva la propria sottomissione ed era verso il Duomo che si dirigeva la processione del 14 agosto per la festa dell'Assunta, cui partecipavano tutti, tranne i poverissimi, gli ammalati e quelli le cui personali inimicizie erano tanto grandi da non osare prendervi parte. Con il tipico gusto senese per la decorazione, il popolo offriva all'Opera del Duomo un cero istoriato con scene della vita della Vergine. Ciascun cero, come il Duomo stesso, era ad un tempo oggetto sacro, simbolo di autorità e opera d'arte. Il giorno successivo, nel corso di una cerimonia simile, erano i comuni, i territori e i castelli soggetti a Siena a presentare la loro offerta.

Era questa la più importante festività del calendario senese. Prima della perdita dell'indipendenza nel 1555, l'offerta dei ceri rappresentava la sottomissione dei diritti dell'individuo al *ben comun* e l'unità dei diversi gruppi associati nel contesto della città. Infatti, anche se ciascuno offriva il suo cero singolarmente, era però obbligato per legge a farlo in quanto membro di un gruppo. In particolare lo Statuto del 1310 richiedeva specificamente che si presentasse:

in compagnia di quelli della contrada nella quale egli dimora, e anche qualora, ai fini del pagamento delle tasse, egli risulti iscritto in un altro rione, nondimeno egli dovrà presentarsi insieme a quelli della contrada in cui risiede.

Così l'offerta del 14 agosto aveva un preciso risvolto sul piano territoriale: rappresentava cioè la sottomissione delle contrade di Siena all'autorità del Comune, che trovava nel Duomo la sua espressione simbolica. Era il momento dell'anno in cui il Comune asseriva i propri diritti sulle corporazioni, gli enti e gli uffici della città. Per questo motivo, i Nove ordinarono nel 1309 che durante le festività dell'Assunta fossero chiusi tutti i negozi e proibite tutte le transazioni d'affari. Nel 1346 ribatterono con ancora maggior forza su questo punto, intervenendo proprio nel cuore delle passioni più sanguigne e decretando che il 14, 15 e 16 agosto vi fosse una tregua solenne e universale tra tutti i cittadini, in modo che ciascuno potesse adempiere all'obbligo festivo in santa pace. Il giorno dell'Assunta era così importante e straordinario da imporre senz'altro l'abito da festa. Era per l'Assunta che si davano le livree nuove ai valletti del Comune, e, nel '400, soltanto in quei giorni si permetteva alle donne di indossare sete e broccati in pubblico.

In Duomo, questa apoteosi dell'etica della città-stato era soltanto una delle ricorrenze pubbliche che vi si celebravano. Infatti sia nel calendario civile che in quello religioso moltissime erano le occasioni che riportavano in Duomo i cittadini. Dopo la peste nera, per esempio, si è continuato per secoli a commemorarne la fine con una

messa solenne, celebrata a spese del Comune la seconda domenica di giugno. Tra le festività religiose medievali possiamo citare i festeggiamenti del Corpus Domini, a cui partecipava tutta la città, con una processione diretta in Duomo organizzata dalle corporazioni cittadine.

Il Duomo era una fonte concreta di protezione soprannaturale per la città e per i suoi abitanti, un tipo di protezione che veniva percepita come una vera e propria emanazione mistica dai suoi stessi muri. Nel medioevo, una cattedrale era vista soprattutto come il ricettacolo di potenti reliquie che potevano guarire e porre rimedio a tutte le difficoltà della vita. All'inizio del '700, il Gigli calcolò a trentuno il numero delle reliquie maggiori del Duomo: tra queste erano il Velo della Madonna, i resti dei santi patroni di Siena, Ansano, Savino, Crescenzo e Vittore, che venivano esposti sull'Altare Maggiore durante la festa dell'Assunta, un dente di San Bernardino, alcuni resti di San Galgano, reliquie del Beato Sorore, il mitico fondatore dell'Ospedale di Santa Maria della Scala, del Beato Andrea Gallerani, del Beato Ambrogio Sansedoni, del Beato Giovacchino Piccolomini Pelacani, del Beato Francesco Patrizi, del Beato Giovanni Colombini, fondatore dei Gesuati, e del Beato Agostino Novello. Ma la reliquia più preziosa era il braccio di San Giovanni Battista, donato alla città da papa Pio II nel 1464 e ospitato nella cappella del Battista nell'ala sinistra del transetto. Con il tipico spirito razionalizzatore del '700, Gigli suggerì di togliere tutte le reliquie dagli altari e di riunirle in un unico reliquiario centrale, un "*Sancta Sanctorum* della Patria a cui potesse ricorrersi per ogni calamità della medesima con più fiducia"¹. Questo ruolo del Duomo come fonte di protezione mistica sopravvisse naturalmente anche alla perdita dell'indipendenza e invero sussiste ancor oggi.

Il Duomo è stato pertanto l'espressione della dimensione spirituale delle istituzioni comunali e di tutta la collettività. Di conseguenza la sua costruzione fu una questione di interesse cittadino, troppo importante per essere affidata al clero. I lavori furono pertanto diretti da comitati di privati cittadini che ne erano responsabili presso il governo, mentre le autorità ecclesiastiche avevano un semplice ruolo di consulenza. Questo stretto rapporto tra Comune e Opera del Duomo è bene espresso in una norma del 1310:

E' a tutti manifesto che la magistratura de' Signori Nove debba avere ogni cura, sollecitudine e amore per l'edifizio della Beata Vergine Maria, e debba preoccuparsi della buona conduzione dei suoi affari, tagliando le spese superflue, accogliendo invece e preservando quelle cose che possano risultare di giovamento².

In effetti l'Opera del Duomo era un ministero del governo, una diretta responsabilità del Comune. La maggior parte dei fondi per i lavori provenivano direttamente dal bilancio municipale, sicché un capomastro a corto di liquido poteva senz'altro rivolgersi alle autorità comunali. Nel 1343, in seguito a una di queste richieste, il Comune sancì una vera e propria imposta diretta da devolversi al Duomo: chiunque avesse fatto testamento a Siena avrebbe dovuto lasciare

all'Opera del Duomo almeno 10 fiorini:

e' quali si possono per l'Operaio dimandare come se fossero scripti nel Testamento per bonifacimento de la decia Uopara e salvezza dell'anime di coloro che avano fatto el loro Testamento³.

Molti privati cittadini, naturalmente, donavano all'Opera del Duomo assai più di quanto richiesto per legge: basti ricordare Bartolo di Fredi, che lasciò 25 ducati d'oro. In anni successivi, le donazioni dei ricchi avrebbero finanziato particolari lavori di rifinitura.

I fondi dell'Opera del Duomo e il potere di amministrarli erano affidati all'*Operaio*, cioè a un direttore dei lavori nominato dal Comune, cui veniva retribuito un salario annuale. Il fatto che nel '200, tra il 1258 e il 1285, l'*Operaio* fosse sempre un monaco di San Galgano, non dipende tanto dal carattere ecclesiastico del lavoro quanto dalla comprovata onestà e competenza dei cistercensi nella gestione delle opere pubbliche. E siccome la carica di *Operaio* era un lavoro a tempo pieno e assai prestigioso, il salario era alto, particolarmente dopo che la carica cominciò ad essere occupata da dei laici. Quando, nel 1435, fu nominato Jacopo della Quercia, per esempio, gli fu assegnato un vitalizio annuo di 100 fiorini d'oro e, dopo la morte, si concesse alla vedova di continuare a riscuotere un interesse su quella somma. Un salario del genere indica che la carica di *Operaio* era una delle più importanti di tutta l'amministrazione cittadina. Era lui che assumeva gli architetti e concedeva gli appalti ai costruttori: inoltre, aveva il compito di organizzare molte delle feste che il Comune offriva agli ospiti di riguardo. Infine anche altre importanti opere pubbliche, quali il Palazzo Pubblico, la Fonte Gaia e la Loggia della Mercanzia erano poste sotto la sua giurisdizione.

L'*Operaio* veniva nominato o riconfermato dal Comune ogni sei mesi. Nel '200 si trattò quasi sempre di un religioso, ma più tardi si nominarono anche degli artisti e in qualche occasione perfino degli artigiani di alto livello. Invece, la maggior parte delle volte, per la carica di *Rettore* si nominò un mercante che sapesse bene destreggiarsi nell'organizzazione di un affare così colossale come il Duomo.

Dalla storia della costruzione del Duomo appare evidente che la volontà di un *Operaio* o di un *Rettore* particolarmente ispirato poteva avere un impatto notevole sull'andamento dei lavori. Alcune decisioni potevano anche essere sofferte, come quella di Fra' Melano che nel 1265 chiamò a Siena Nicola Pisano per costruire il pulpito: Melano riteneva infatti che la scultura senese del tempo non fosse assolutamente all'altezza del compito. Un esempio anche migliore dell'influenza di un singolo *Rettore* si ha nel '400, con Alberto Aringhieri, che vediamo ritratto dal Pinturicchio due volte, da giovane e da vecchio, nella cappella di San Giovanni Battista, che l'Aringhieri fece iniziare a dipingere nel 1482, facendo pure completare il battistero e alcune delle parti più belle della pavimentazione, proprio grazie alla sua energia e determinazione. Da artisti famosi quali Giovanni di Stefano, Antonio Federighi e Guidoccio Cozzarelli, l'Aringhieri fece eseguire nelle due navate laterali l'*Hermes Trismegistus* e le *Sibille*, cùstodi dei

misteri della fede. L'Aringhieri, inoltre, fece completare il pavimento del transetto sinistro con la *Cacciata di Erode* di Benvenuto di Giovanni e la *Strage degli Innocenti* di Matteo di Giovanni, e quello del transetto destro, con la *Storia di Iefte* attribuita a Neroccio di Bartolommeo Landi.

Ma anche se un Operaio di polso poteva imporre una propria impronta individuale alla costruzione, non lavorava mai da solo. In tutti gli alti e bassi del lavoro di costruzione, spicca sempre la natura collegiale della direzione, con l'Operaio obbligato a consultarsi e a sottoporsi al controllo dei cittadini in ogni fase di progettazione ed esecuzione. Quindi l'Operaio lavorava sempre insieme a un apposito consiglio, che disponeva presso il Duomo di un proprio edificio, con dei laboratori per il lavoro degli artisti. Questo consiglio consisteva di quattro o di sei membri, tra cui un prelado della cattedrale. Per ovvi motivi, venivano spesso eletti in questo consiglio artisti di fama, come Taddeo di Bartolo, la cui prima elezione in carica è del 1388, o Cristofano da Cosona, che aveva lavorato al Duomo già prima di venire eletto nel consiglio dell'Opera nel 1379. La presenza di artisti di tale calibro nel consiglio fu di grandissima importanza, in quanto poté fare in modo che l'Opera del Duomo esercitasse la propria funzione con cognizione di causa, anche se, come vedremo, non sempre poté prevenire decisioni sbagliate ed esecuzioni scadenti.

Dei membri del consiglio, uno fungeva da tesoriere e un altro da notaro o segretario dei lavori. Tutti i membri erano ritenuti responsabili del libro mastro, dell'esazione delle rendite delle proprietà e dei lasciti della cattedrale, della stipulazione di contratti e dei salari. Il consiglio teneva informato regolarmente il Comune ed era su indicazione del consiglio che il Comune eleggeva l'Operaio, responsabile dell'andamento quotidiano dei lavori.

Essenzialmente, l'Operaio era l'architetto del Duomo. La carica era quindi di primaria importanza e fu rivestita di frequente da alcuni dei massimi artisti di Siena: Giovanni Pisano, tra il 1287 e il 1296 e il suo più famoso discepolo, Tino di Camaino, che scolpì lo splendido monumento al Cardinal Petroni, oltre a Francesco di Giorgio Martini, nominato nel 1499 e a Baldassarre Peruzzi, che fu Operaio a partire dal 1532.

Anche se l'Opera del Duomo era spesso diretta da artisti di grande ingegno, normalmente non prendeva da sola decisioni artistiche importanti, ma sempre di comune accordo con una più larga consulta composta da un certo numero di cittadini che venivano eletti in base alla loro specifica esperienza. Quindi, per esempio, la consulta riunitasi nel 1388 per decidere sul disegno delle testiere dei seggi del coro era composta di quindici intagliatori. Di quelli che possiamo identificare, sei erano pittori, tra cui Luca di Tommè e Paolo di Giovanni Fei, quattro erano intagliatori di legno, e c'erano inoltre un maestro di pietra e un orafo.

Ma non vi erano soltanto questi organi di controllo a supervisionare l'attività dell'Opera. Infatti, le autorità comunali tenevano sempre d'occhio l'amministrazione delle finanze dell'Opera del Duomo, con il

consiglio sempre *“per la quale cosa essendo essi cittadini pienamente informati delle entrate e rendite d’essa Opera Sancte Marie”*⁴.

Certi problemi che sorsero nel dicembre 1308 ci fanno comprendere bene quale fosse la natura del controllo esercitato dal Comune: l’Operaio aveva protestato per i rallentamenti del lavoro dovuti al fatto che i muratori se ne andavano a pranzo a casa o nelle vicine taverne. La soluzione che propose era di buon senso: bisognava *“che l’oparaio de la detta uopera possa dare del vino de la detta uopera a li sopredetti maestri, secondo che allui, per mellioramento de la detta uopera, parrà che si convenga”*⁵. Eppure l’Operaio non poté autorizzare nemmeno questa piccolissima spesa senza aver prima ottenuto il permesso del Comune. Nel 1369 il Consiglio autorizzò l’Opera a spendere 100 fiorini, ma solo a condizione che l’economo del Comune potesse supervisionarne l’amministrazione. L’anno successivo, fu il Consiglio stesso a stabilire il salario da corrisondersi a Francesco di Tonghio per il suo lavoro sugli scranni del coro.

In nessun settore del governo, quindi, la passione dei senesi per la ricerca di soluzioni collegiali si esprime con tanta regolarità e coerenza e per un periodo di tempo tanto lungo, quanto nella costruzione del Duomo. Questo dover decidere sempre tutto di comune accordo non poteva non avere delle ripercussioni sul piano culturale e artistico: forse, la più significativa di queste conseguenze è la spiccata preferenza delle autorità comunali per gli artisti, gli artigiani e gli architetti di Siena quando si discuteva dell’impiego di manodopera. A parità di condizioni, venivano sempre preferiti dei senesi, anche per evitare che le maestranze locali rimanessero disoccupate. Inoltre, come notava Jacopo della Quercia nel 1438, l’impiego di artisti e artigiani forestieri era inevitabilmente *“assai di più indugio e di maggiore spesa”*⁶. Ma non bisogna escludere che entrassero in gioco anche delle considerazioni di carattere estetico. Per esempio, la prima realizzazione della porta del tabernacolo di marmo del battistero, opera del fiorentino Donatello, semplicemente non piacque ai senesi e, anche se gli corrisposero il dovuto, alla fine la porta fu fatta fare da Giovanni Turini, un famoso orafo di Siena. Nel momento cruciale del primo fiorire del Rinascimento, questa decisione dimostra il tipico sospetto senese delle novità fiorentine. D’altro canto una decisione del genere rappresenta anche un vero e proprio atto di assenso del popolo di Siena per la propria tradizione artistica, un atteggiamento di buon senso e di buon gusto che ha fatto sì che il Duomo, nonostante nel lunghissimo arco di tempo della sua costruzione abbia incorporato tanti stili differenti, abbia un carattere assai omogeneo. Ed è più che probabile che il prevalere di un gusto sempre assai simile dovette moltissimo alla natura collegiale e verosimilmente conservatrice della committenza.

Questo tipo particolare di committenza fa del Duomo l’espressione perfetta dell’idealismo civico senese. Il ruolo tutto speciale che il Duomo rivestì nella vita della città è riflesso nei suoi motivi iconografici e decorativi, che sono tutti d’ispirazione civica. Primo fra questi è l’ostentazione del ruolo della Vergine come protettrice e

avvocata di Siena, un motivo che si ritrova in tutta una serie di opere, dalla complessa e originale elaborazione di Giovanni Pisano sulla facciata, dedicata al ruolo della Vergine nella Redenzione, al ritratto della Vergine glorificata da Dio e dall'uomo sul portale di bronzo centrale, progettato nel 1457 ma messo in opera solo nel 1958 da Enrico Manfrini. Dobbiamo inoltre notare quanto spazio, sia all'interno che all'esterno del Duomo, venga dato ai santi che avevano qualche specifico legame con la città di Siena. I medaglioni sui tre timpani della facciata, per esempio, contengono dei busti seicenteschi di tre beati senesi: Giovanni Colombini, Ambrogio Sansedoni e Andrea Gallerani. Nel braccio sinistro del transetto, c'è una cappella d'angolo dedicata a Sant'Ansano, che contiene una bella tela, ultimata nel 1596 da Francesco Vanni, che raffigura *Sant'Ansano che battezza i senesi*.

Il carattere così tipicamente senese di certe opere indica come, al di là degli organi del Comune preposti alla costruzione, tutta la cittadinanza fosse profondamente coinvolta nell'impresa, tanto che, per sopperire ai bisogni della costruzione, le autorità comunali si sentivano spesso autorizzate a passar sopra a tutta la legislazione e a tutte le procedure normali. Quindi, si permetteva agli artisti e alle maestranze di lavorare nelle feste comandate, e perfino i malfattori potevano venire perdonati per il bene del Duomo. Così nel 1281, un certo Ramo di Paganello, che era stato bandito per il reato di fornicazione, fu perdonato e richiamato al lavoro "*ex eo quod est de bonis intalliatoribus, et sculptoribus et subtilioribus de mundo qui inveniri possit*"⁷.

E' altrettanto significativo che ai funzionari dell'Opera del Duomo non fosse permesso di lasciare la città e che gli artisti e le maestranze fossero assunti dall'Opera sempre a condizioni di assoluta esclusività e continuità di servizio.

L'adesione totale al progetto da parte dell'intera comunità era la causa e insieme l'effetto del profondo orgoglio civico che si esprimeva nel Duomo. Come si disse nel 1430, tutti i cittadini di Siena erano incoraggiati ad interessarsi dell'aspetto di un edificio "*il quale è et debba essere lo specchio di tutti e' cittadini*"⁸.

I progressi della costruzione venivano osservati e discussi di continuo, e, in qualche occasione, aspramente criticati. In un caso del genere, nel 1435, una missiva del Comune dovette essere inviata in tutta fretta a Jacopo della Quercia, che si trovava a Bologna, invitandolo a ritornare immediatamente in patria per riassumere la carica di Operaio, in quanto "*Idio sa le grida quali so' et le murmurazioni de' cittadini*"⁹.

Ancora, nel 1440, fu presa la decisione di cassare il progetto per una vetrata già commissionata, viste le aspre proteste dei cittadini che temevano che il vetro colorato avrebbe portato via luce¹⁰.

Una delle conseguenze di questo coinvolgimento dei cittadini fu la continua insistenza che la cattedrale dovesse comunque essere splendida, magnifica, stupenda. Nel contratto stipulato con Francesco del Tonghio e suo figlio Jacomo, si specifica che il lavoro sarebbe stato eseguito "*sicondo uno disegno dato per lo sopradetto maestro*

*Jachomo o più belo sapessono o potessono fare*¹¹.

Un simile atteggiamento era ancora percettibile una generazione più tardi, quando l'Operaio avanzò presso il governo la richiesta di costruire una nuova sacristia:

*inperoché quella ch'è al presente non sarebbe soficiente a uno picciolo chastello, ed è a grande vergogna di tutta la città; inpero ch'essa Chiesa meriterebbe aver la sagrestia onorevole e bella, come si richiede a tanta laudabile e onorata Chiesa*¹².

Per spiegare il perché l'attenzione del pubblico fosse sempre rivolta all'Opera del Duomo, bisogna pensare che le considerazioni estetiche avevano dei motivi economici assai più mondani. Per molti secoli, il Duomo fu il maggiore investimento della città e anche il maggior datore di lavoro per i suoi artisti e le sue maestranze. Infatti, tutti gli artisti senesi di qualche rilievo prima o poi vi misero mano. Inoltre, l'Opera era il principale acquirente di materiali da costruzione di pregio, tanto da rivestire un'importanza particolarissima per mercanti e appaltatori di Siena.

Per secoli, quindi, il Duomo fu un elemento propulsivo della vita economica della città. Poche cattedrali hanno avuto una costruzione così lunga: i mosaici della facciata furono aggiunti soltanto nel secolo scorso e i portali, come abbiamo visto, appena nel nostro secolo. In effetti, sembrerebbe che i senesi abbiano continuato a riaggiustarlo e risistemarlo qua e là come se l'opera, nonostante il giusto orgoglio per i suoi tesori, non li avesse mai soddisfatti appieno. Di conseguenza, il Duomo è una curiosissima miscela di stili: all'esterno, spicca il campanile romanico su di un impianto puramente gotico, mentre all'interno, la gamma delle decorazioni spazia dal medioevo fino ai giorni nostri. Nel '700, niente imbarazzava di più i senesi di questa natura eclettica del Duomo, che stravolgeva qualsiasi tentativo di classificazione secondo i dettami del gusto neoclassico. E nell'800, niente poteva sembrare più brutto di certe decorazioni barocche dell'interno, che però, nonostante gli entusiasmi della moda neogotica, nessuno sarebbe riuscito a far togliere completamente.

La data della prima costruzione edificata sul sito del Duomo non è nota, anche se la tradizione vuole che in antico vi sorgesse un tempio di Minerva. Così la primissima chiesa di Nostra Signora Assunta sarebbe stata eretta sulle rovine di un tempio pagano. Ma certamente, anche se la cattedrale di oggi fu iniziata nel XII secolo, un qualche genere di edificio cristiano sorgeva in questo punto fin da prima dell'anno mille. Della chiesa di oggi, gran parte della struttura muraria dovette essere completata già nel XII secolo, poiché all'inizio del XIII la navata centrale e quelle laterali e la porzione inferiore dei muri maestri frontali e laterali erano già costruiti. Il coro tuttavia era ancora in costruzione nel 1259, data in cui una commissione di nove cittadini, tre per ogni Terzo, fu affiancata all'Operaio:

quod novem boni homines, silicet tres pro Terzerio, debeant eligi ad ordinandum et providendum [qualiter procedatur in opere sancte Marie, et quomodo ibi laboratur, et quod ordinaverint et statue-

rint,] debeat fieri et observari ...¹³.

Nell'anno successivo il Consiglio reiterò le sue preoccupazioni per lo stato dei lavori, invitando ad accelerarli. Quattro anni dopo fu completata la cupola e nel 1265 Nicola Pisano incominciò a lavorare al pulpito.

Questo elegante pulpito ottagonale, con i suoi sette pannelli istoriati, ispirato a modelli classici eppure già partecipe del nuovo stile franco-gotico, doveva avere un'influenza incalcolabile sul successivo sviluppo delle arti a Siena. Quindi, già nella seconda metà del '200, il Duomo era per gli artisti non solo un datore di lavoro, ma anche un importante laboratorio sperimentale, che attirava i talenti migliori, non soltanto dalla Toscana ma da tutta l'Italia (anche il "Pisano" veniva dal Sud). Così anche i capimastri e gli artigiani di Siena dovevano per forza venire influenzati e apprendere molto da questa impresa, cui erano chiamati a partecipare di continuo. Con il tempo, questa funzione educativa della costruzione avrebbe anche avuto una qualche forma di riconoscimento ufficiale, visto che nel 1505 l'Opera del Duomo assunse un tal Ventura di Ser Giuliano soltanto a condizione che facesse scuola a otto apprendisti fonditori.

Nel 1284, in questo contesto di continuo apprendistato, una pietra miliare fu la nomina a capomastro di Giovanni Pisano, figlio di Nicola. Per oltre vent'anni, Giovanni Pisano fu una figura di primaria importanza per il Duomo e per la vicenda artistica di Siena tutta. Soprattutto, fu impegnato nella costruzione della facciata, la più ricca mai realizzata in Italia fino a quel momento: da lì, la sua fama si sparse rapidamente per tutta Siena, e poi per tutta l'Italia.

Siccome il Duomo era parte integrante della vita civica, era inevitabile che qualsiasi cambiamento politico in città avesse le sue ripercussioni sull'Opera. Ad esempio, non era affatto inusuale che un Operaio potesse venire licenziato in tronco dopo un rimpasto politico in Comune. Quindi, viste le loro grandiose aspettative e la loro sicumera quanto al futuro ruolo di Siena, i Nove furono presto insoddisfatti del primo Duomo, che dopo gli interventi di Giovanni Pisano era pressoché completato.

Anche se intorno al 1299 le finanze dell'Opera versavano in gravi difficoltà, soprattutto perchè i Nove avevano intrapreso molti altri progetti costosi, nel 1316 si decise di allargare la costruzione esistente fino a raddoppiarne le dimensioni. Con questo, si voleva rispondere all'aumento della popolazione, poiché si voleva che almeno in teoria tutto il popolo potesse prender posto in chiesa durante le funzioni maggiori. Il nuovo progetto lasciava intatte sia la splendida facciata del Pisano che la cupola, che era già famosa, e prevedeva piuttosto di spostare all'indietro il presbiterio, fin sopra alla profonda scarpata di Valle Piatta, aggiungendo alla navata alcune altre arcate. Questo prolungamento avrebbe poggiato sopra al Battistero di San Giovanni, costruito più in basso proprio a mò di fondamenta per il nuovo presbiterio. Nel contempo si sarebbe ampliato anche il transetto.

Nel 1322, quando la nuova costruzione aveva già fatto notevoli

progressi, fu scoperto che, in seguito a dei cedimenti nelle fondamenta, le pareti nuove e quelle vecchie avevano incominciato a separarsi, sicché l'Operaio commissionò una serie di relazioni ad alcuni capimastri per decidere sul da farsi. L'indicazione unanime fu quella di abbandonare il progetto e di demolire il vecchio Duomo per far posto a una nuova costruzione molto più grande della precedente:

*pulcra, magna (sic) et magnifica, que sit bene proportionata in longitudine, altitudine et amplitudine et in omnibus mensuris, que ad pulcrum ecclesiam pertinent*¹⁴.

Tuttavia, fu solo nel 1339 che il Consiglio decise di intraprendere la costruzione di una cattedrale interamente nuova, che doveva superare per magnificenza e dimensioni tutte le altre chiese d'Italia e in particolare le sue rivali dirette in via di costruzione a Firenze e Orvieto. L'architetto Lando di Pietro fu richiamato in patria da Napoli, dove aveva lavorato come capomastro alle dipendenze di re Roberto. Il compito proposto a Lando di Pietro non era certo invidiabile. Infatti, si era deciso che il Duomo esistente, con il presbiterio già spostato, non sarebbe stato demolito, ma trasformato nel braccio del transetto della nuova chiesa. Gli architetti si trovavano dunque di fronte a due grandi difficoltà. La prima consisteva nel fare intersecare le alte volte della nuova navata, perfettamente gotica, con quelle della vecchia e di farla coincidere con le colonne già esistenti. Ciò determinava il secondo grosso scoglio, e cioè il difficilissimo compito di adattare la cupola al nuovo edificio.

Nonostante problemi tanto seri, si intrapresero i lavori, con l'allargamento del coro e l'erezione della nuova navata e del *facciato-ne*, il cui scheletro fragile e delicato si scorge ancora dal Campo. Ma era inevitabile che un progetto tanto ambizioso avrebbe presto messo in difficoltà le finanze e non sorprende affatto che nel 1343, posto in allarme dall'inflazione dei costi, il Consiglio decretasse di non intraprendere nuovi lavori fino a che non fosse stato ultimato almeno il coro.

Pertanto, il progetto della nuova cattedrale versava già in serie difficoltà anche prima che Siena soccombesse alla peste, che causò l'arresto immediato di tutti i lavori. Pare che questi non venissero ripresi che nel 1356, quando balzarono subito agli occhi dei nuovi problemi. L'Operaio in carica, Benci di Cione, riferì che le parti già completate della nuova cattedrale erano non solo indebolite da una così lunga interruzione, ma presentavano addirittura dei difetti di costruzione che le rendeva pericolanti. Nello stesso anno, una relazione presentata da Domenico di Agostino e da Mastro Niccolò di Cecco, confermò che la continuazione dei lavori secondo il progetto originale avrebbe comportato una spesa di almeno altri 150.000 fiorini:

*E credesi per noi, che la chiesa nuova a volere mandarla inanti ... sicondo sua proportione, e sicondo l'entrata della detta huopara, non si farebbe en cento anni*¹⁵.

Ormai nell'economia indebolita della Siena del dopo-peste, era chiaro che proseguire la costruzione era tanto pericoloso quanto finanziariamente impossibile. L'Operaio propose di abbandonare l'impresa e i suoi nuovi progetti vennero accettati dal Comune, non senza riluttanza.

Il nuovo progetto cercava di completare l'opera su una scala più modesta e al contempo più realistica. L'abside della vecchia costruzione venne pertanto spostato fino a sopra l'attuale battistero. In capo a due anni fu completata l'estensione della volta e la grande vetrata di Duccio venne ricollocata dov'è tuttora. Il battistero fu completato intorno al 1370. Contemporaneamente fu alzata la vecchia navata centrale per farla combaciare con la nuova estensione del coro e, nel 1377, la facciata occidentale fu completata da Giovanni di Cecco. Ormai il Duomo era praticamente uguale a come lo vediamo oggi, anche se alcuni lavori continuarono fino al pieno '400.

Naturalmente il completamento della fabbrica del Duomo non significa la fine della sua storia. Visto il ruolo di stimolo che costituiva per lo sviluppo culturale di Siena, il lavoro di abbellimento e di decorazione interna fu altrettanto importante, un processo continuo che dura ancor oggi, ma che fu specialmente fecondo nel '400 e '500, con il diffondersi a Siena delle idee rinascimentali.

Il fatto stesso che il Duomo dovesse essere addobbato con tanta magnificenza è di un certo interesse. Di norma, infatti, le chiese di Siena sono tutt'altro che ornate: San Martino, Santa Maria dei Servi, San Francesco, San Domenico e la chiesa di Santa Maria della Scala spiccano per la loro austerità e anche la chiesa barocca di Santa Maria in Provenzano è in realtà assai disadorna. Fu dunque soltanto nel Duomo che la passione senese per l'arte decorativa poté sbizzarrirsi, con la serie dei busti in terracotta dei papi e degli imperatori, gli scranni del coro intagliati e intarsiati e l'altare maggiore disegnato dal Peruzzi. Questo altare va visto come un vero e proprio *pantheon* dell'arte decorativa senese del Rinascimento, in quanto vi posero mano tutti gli artisti principali del momento. Il tabernacolo di bronzo del Vecchietta, portatovi dalla Chiesa dell'Ospedale, è fiancheggiato da entrambe le parti da angeli che sorreggono delle lampade, disegnati da Giovanni di Stefano. Più sotto sono gli incantevoli angioletti di Francesco di Giorgio Martini, che è anche autore dei busti laterali. Altri contributi all'altare vennero dal Cozzarelli e dal Beccafumi, che disegnò gli splendidi angeli sulle colonne che portano alla navata.

Queste decorazioni interne del Duomo sono di grande importanza poiché costituiscono le sole lavorazioni di un certo impegno che vennero intraprese a Siena in alcuni periodi. Tra il '300 e il '400, ad esempio, quando si completarono alcune cappelle e la sacrestia, si arredò il battistero e si mise in opera lo splendido pavimento di marmo. Nel 1372 fu ultimata la lupa con i gemelli, il simbolo di Siena, circondato dai simboli delle città alleate; e nel 1434 Domenico di Bartolo eseguì il ritratto dell'*Imperatore Sigismondo*. Successivamente, davanti alla Cappella del Voto, fu completata l'*Allegoria delle*

sette età dell'uomo di Antonio Federighi. Il pavimento fu terminato* soltanto nel '500 con il *Colle della Virtù* del Pinturicchio e le *Storie* del Beccafumi nell'area sottostante alla cupola e nel presbiterio.

Niente avrebbe potuto adattarsi meglio di questo pavimento all'estro e alla genialità decorativa dei senesi, con la sua bidimensionalità di linee e di disegni. E niente, inoltre, poteva adattarsi meglio a una società in cui la relazione tra artisti e artigiani era ancora così stretta. Infatti il pavimento veniva inizialmente disegnato sulla carta, poi gli schizzi venivano affidati a degli artigiani specializzati, in grado di tradurre sul marmo l'opera del pittore. Soltanto in una società tradizionale in cui il rapporto tra creatori e artigiani era ancora così stretto un lavoro del genere poteva essere realizzato con tanto successo.

Un simile tradizionalismo si riflette anche nel tipo di contratti che venivano stipulati con gli artisti impegnati nell'opera di decorazione del Duomo, contratti che sarebbero rimasti sostanzialmente inalterati lungo il corso di molti secoli. Come tutta la società senese e certamente come la maggior parte degli uffici governativi di Siena, l'Opera del Duomo era particolarmente restia ai cambiamenti. Pertanto, quali che fossero i mutamenti che lo *status* sociale dell'artista andava attraversando nel resto d'Europa dal '400 al '600, questi non si rifletterono in alcun modo nel trattamento riservato dall'Opera del Duomo agli artisti. Si tendeva infatti a trattare allo stesso modo tutte le maestranze, fossero esse semplici artigiani oppure quelli che oggi definiremmo piuttosto dei veri 'artisti'. Tutti erano soggetti al più rigido controllo nelle fasi del lavoro, tanto nella progettazione quanto nell'esecuzione "per evitare qualsiasi futuro disaccordo"¹⁶, e per evitare imbrogli, gli artisti dovevano sempre sottoporre un disegno o un qualche saggio del lavoro a un comitato di supervisione. Una volta accettato, il progetto veniva registrato da un notaio. Tutti i progressi del lavoro venivano poi regolarmente ispezionati dall'Opera. Il lavoro, una volta completato, veniva di solito sottoposto a stima prima del pagamento. Normalmente l'estimo veniva condotto da due periti, uno in rappresentanza dell'artista, l'altro dell'Opera. Qualora i periti si fossero trovati in disaccordo, si ricorreva a un arbitro bene accetto da entrambi oppure, dopo il 1559, a un rappresentante del Granduca. Questi arbitrati erano facilitati dal fatto che i contratti spesso includevano clausole che indicavano il limite superiore del prezzo da corrispondere e a volte anche quello inferiore. I contratti contenevano anche clausole relative alle condizioni del lavoro: il materiale e le impalcature erano di solito fornite dall'Opera, che spesso forniva anche vitto, vino e alloggio.

La caduta della Repubblica e la perdita dell'indipendenza non sembrano aver causato grandi lacerazioni nella continuità di queste usanze: l'Opera continuò ad essere strutturata nel modo di sempre, i contratti erano stipulati e gli artisti retribuiti nel modo di sempre. In

* In seguito, naturalmente, sarebbe stato modificato, alterato, sostituito, riparato e restaurato di continuo.

pieno '600, l'Opera trattava ancora gli artisti alla stregua di semplici artigiani, dando poco peso alle loro pretese di genio. Nel 1608, in un contratto stipulato con Ventura Salimbeni per "*certi santi senesi*"¹⁷, l'Opera riteneva necessario apporre la curiosa clausola che il suddetto Cavaliere Ventura si obbligava "*col divino ajuto porre in detta opera tutto quello studio e diligenza possibile alle sue forze*"¹⁸. Del pari l'Opera avrebbe continuato a limitare seriamente la libertà di ciascun singolo artista. Il contratto stipulato nel 1593 con Francesco Vanni per il suo dipinto di Sant'Ansano ammoniva il pittore a mantenersi fedele al bozzetto, che era libero di migliorare o ingrandire, ma solo "*secondo le regole buone dell'arte sua*"¹⁹.

Tanto tradizionalismo da parte dell'Opera doveva per forza tradursi in restrizioni poste agli artisti, piuttosto che in vere e proprie censure. Queste restrizioni, tuttavia, devono essere viste nel contesto generale della città, in cui era presente anche una committenza privata assai più aperta e liberale di quella dell'Opera. Quanto agli abbellimenti interni, certi individui e certe famiglie potenti finirono con l'avere un impatto altrettanto potente sul Duomo di quanto ne ebbe l'Opera stessa. Nel 1430, per esempio, quella magnifica opera d'avanguardia che fu la *Madonna della Neve* del Sassetta, da tempo agli Uffizi, venne in origine commissionata privatamente per il Duomo da certa Madonna Ludovica, il cui marito, Turino di Matteo, un tempo era stato Operaio. Molte delle maggiori famiglie, quali i Piccolomini e i Chigi, avevano propri altari nel Duomo, e facevano a gara per farli sempre più ricchi e più alla moda. Così l'Altare Piccolomini, voluto dal Cardinale Todeschini, nipote di Pio II e futuro papa Pio III, come proprio sepolcro, e cominciato intorno al 1480, sarebbe divenuto una delle opere più belle e innovatrici di tutto il Rinascimento senese. Del pari, la Libreria commissionata dal Todeschini al Pinturicchio per raccogliere i libri lasciati dallo zio è uno dei maggiori trionfi decorativi dell'Europa rinascimentale. Lo stesso dicasi della Cappella del Voto nel transetto destro, costruita da Benedetto Giovannelli, con la supervisione del Bernini per Alessandro VII, un altro papa senese, per ospitare la preziosa immagine della Madonna del Voto.

Ugualmente significativo, anche se appena meno sfarzoso, fu l'impatto della famiglia Petrucci: Pandolfo Petrucci si servì infatti della sua influenza nel governo per imporre i propri gusti personali sul Duomo. Durante la sua ascesa, tutte le decisioni riguardanti il Duomo vennero prese in presenza di Petrucci, che era membro di tutte le consulte delle belle arti. I contratti venivano stipulati nel palazzo Petrucci, e il pagamento dei lavori ultimati veniva fatto secondo quello "*che parrà al Magnifico Pandolfo Petrucci*"²⁰.

Fu Pandolfo che nel 1506 spostò l'Altare Maggiore da sotto la cupola alla sua posizione attuale e fu sempre lui, con un atto decisamente irrispettoso dei sentimenti e delle tradizioni senesi, a far spostare la *Maestà* di Duccio a una navata laterale, rimpiazzandola con il *Tabernacolo* del Vecchietta, trasferito dalla sua locazione originale nella chiesa di Santa Maria della Scala. Così, l'atmosfera

intera del Duomo di oggi risente in larga misura delle predilezioni artistiche della famiglia Petrucci.

L'impressione generata nel visitatore dal Duomo di Siena, come da qualsiasi grande cattedrale, deriva dalla fusione perfetta di un'intensa spiritualità con un'arte fantasiosa e splendida. A Siena, tanto l'aspetto spirituale che quello artistico sono una sintesi di individuale e collettivo, di pubblico e di privato. Questo è particolarmente vero nel caso del Duomo, la cui struttura è il prodotto dell'ispirazione di una committenza collegiale e comunale, e che quindi esprime un ideale collettivo, mentre le sue decorazioni e i suoi arredi riflettono piuttosto i gusti e le predilezioni dei privati. Eccettuate le risistemazioni dell'interno effettuate nel '600 e '700 (quando si modificarono tutti gli altari laterali, si rimossero tutte le magnifiche tavole di scuola senese per rimpiazzarle con delle tele barocche e si separarono i due pannelli della *Maestà* di Duccio, collocati l'uno nella Cappella del Sacramento, l'altro in quella di Sant'Ansano), il Duomo rimane un edificio gotico nella struttura, ma dominato al suo interno da uno stile decorativo sostanzialmente rinascimentale. E, raccogliendo splendidi monumenti di tutti i periodi più luminosi della vicenda artistica di Siena, il Duomo costituisce un magnifico scrigno della vita e della creatività culturale della città. Come tale il Duomo emana da sempre un fascino intenso e continuo su qualsiasi visitatore. Perfino nel '700, quando sembrava in stridente contrasto con tutti i canoni del gusto dell'epoca, nessun viaggiatore mancava di compirvi almeno una visita d'obbligo:

*quasi che nessun'altra cosa di rimarchevole vi fosse fuori del Duomo, a questo tutti concorrono colla persuasione, che si racchiuda in esso tutto ciò, che questa città ha di bello, e di buono*²¹.

5. IL CAMPO

NEL PUNTO in cui i tre colli di Siena convergono, proprio nel cuore della città, si apre quel famoso spiazzo semicircolare che si chiama *il Campo*. Tutte le strade di Siena presto o tardi vi condurranno in quello che è il centro naturale della città, con il suo pavimento di mattoni che digrada leggermente verso il Palazzo Pubblico, attraversato di continuo da bambini in bicicletta, turisti giramondo e senesi indaffarati. La Fonte Gaia, una delle opere d'arte più fotografate d'Italia, è un luogo ideale per darsi appuntamento, tanto che si ha l'impressione che, avendo la pazienza di aspettare, tutto il mondo prima o poi ci passerà davanti, un'attesa tutt'altro che noiosa, visto che l'occhio intanto può posarsi su uno dei più magnifici complessi monumentali mai creati dall'uomo, le cui proporzioni tanto naturali ce lo rendono subito godibile e comprensibile. Il Campo ci è subito familiare, e quando vi si entra da uno degli scuri passaggi che vi conducono, si rimane a bocca aperta, non sopraffatti dalla meraviglia o dal senso del sublime, ma perché entrare nel Campo di Siena è come ritornare a casa.

Quello che Gigli scrisse nel 1722 rimane vero ancora oggi:

ridotta ad una così magnifica e bella simetria la nostra Piazza, tanto che ogn'uno alla prima occhiata possa riconoscere se vi sia la persona che vi cerca, serve meglio di qualunque teatro al Mondo alla rappresentazione delli spettacoli.

Il Campo rappresenta una delle più sapienti soluzioni di organizzazione dello spazio urbano che sia dato vedere al mondo, con una sua funzione particolare poi, quella che si espleta nel *palio*, che è assolutamente unica. Ogni parte di questa piazza, che è in tutto e per tutto un'opera d'arte, è essenziale al tutto e nessuna ha valore senza il tutto. Il Campo è un capolavoro di urbanistica, creato in un'epoca in cui forma e proporzioni non erano determinate né da un sopravvissuto modello classico, ormai completamente tramontato, né dai dettami

razionalizzatori dell'architettura rinascimentale, non ancora in auge. Si tratta piuttosto del prodotto di un processo di adattamento, intuitivo eppure consapevole, ai bisogni di una città medievale. Il Campo, progettato come il centro della vita secolare e amministrativa della città, distinto ma pur sempre collegato al suo cuore religioso situato nel Duomo, riflette pertanto l'organizzazione sociale corporativa di Siena.

Il Campo ha sempre destato sentimenti di ammirazione, e da sempre si è tentato di spiegarne il significato con similitudini, metafore e simboli. Montaigne, per esempio, lo descrive del tutto erroneamente come *un cerchio*, poiché il cerchio era ritenuto il simbolo della perfezione. Per motivi non dissimili, gli scrittori romantici hanno invece messo in rilievo l'irregolarità del Campo, a spese della sua simmetria, concentrandosi sulla sua forma a conchiglia. Altri l'hanno paragonato non tanto a una conchiglia quanto a una specie di ventaglio. Spesso lo si è paragonato a un teatro "*costruito appositamente per i giochi e le feste del popolo*"². Fu proprio il grande storico cinquecentesco di Siena, Orlando Malavolti, a esprimersi per primo così e dopo l'introduzione del *palio alla tonda* divenne ancora più ovvio vedere il Campo come un "teatro del mondo", con finestre e balconi a mo' di palchi e gradinate per gli spettatori. Certamente, se visto dalle finestre dell'Archivio di Stato nel Palazzo Piccolomini, piazza del Campo sembra proprio un vasto anfiteatro, con i palazzi che si arrampicano verso il Duomo come altrettanti spettatori. Da questa prospettiva, si ricava dunque la stessa impressione di masse e di volumi che si prova davanti a un anfiteatro, una struttura che altrimenti manca del tutto nell'architettura di Siena.

Ma forse la migliore metafora che ci spiega cos'è il Campo è quella tradizionale del popolo di Siena che lo vede come il Manto della Madonna della Misericordia, uno dei soggetti preferiti della pittura senese e un tema comune a molti scrittori: "*tutta vostra città ricoprirà col suo santo mantello*"³, dice il Sermini della Vergine.

In molti dipinti, vediamo tutto il popolo di Siena che si stringe a cercare protezione sotto il mantello: un esempio antico, la *Madonna della Misericordia* già attribuita a Nicolò di Segna, si può ammirare in Pinacoteca. Altri esempi più tardi sono un dipinto di Bartolo di Fredi a Pienza, in cui il manto della Madonna è sostenuto dagli angeli, la rilegatura del *Libro Vitale* dell'Ospedale di Santa Maria della Scala, opera di Giovanni di Paolo datata 1458 e, dello stesso artista, una delicata pala d'altare a Santa Maria dei Servi. Anche tra i migliori lavori del Vecchietta vi è una *Madonna della Misericordia* per il Palazzo Pubblico. Nel 1481, lo stesso soggetto fu dipinto magistralmente da Benvenuto di Giovanni per Palazzo Salimbeni. Altri esempi si trovano sulle *tavolette* della Biccherna: in una del 1451, vediamo la Vergine sulla sinistra del dipinto, che si china con il mantello disteso sulla città e, in un'altra del 1467 attribuita a Francesco di Giorgio, la Vergine protegge Siena da un terremoto, mentre una terza fu dipinta da Neroccio di Landi nel 1480. Il tema della *Madonna della*

Misericordia risale alla battaglia di Montaperti, quando nella notte prima dello scontro le sentinelle fiorentine videro

*uno mantello bianchissimo il quale copriva tutto il campo de' sanesi e la città di Siena. ... Che loro pareva il mantello della nostra madre vergine Maria, la quale guarda e difende il popolo di Siena*⁴.

Anche nel 1526, durante la battaglia di Camollia commemorata in un dipinto di Giovanni di Lorenzo Cini nella chiesa di San Martino, apparve sopra alla città e ai suoi difensori una nuvola simile, che si credette essere proprio il manto della Madonna. Dunque, se è vero che la forma del Campo deriva da questo mito, e rappresenta davvero il manto della Madonna, allora tutto quello che accade nel Campo deve per forza essere sotto la protezione della Vergine. Il Campo diviene quindi un luogo essenzialmente sacro.

Cerchio o conchiglia, ventaglio o mantello: queste metafore sembrano far luce più sulla cultura di chi le usa che sulla vera e propria realtà del Campo. Ma proprio questa varietà indica quanto sia difficile giungere a una definizione adeguata. Forse soltanto la storia ci può indicare una soluzione adeguata. Il Campo, dopotutto, è la creazione di un processo storico, nel corso del quale le autorità del Comune hanno cercato di rispondere adeguatamente alle esigenze del popolo. Quindi, per comprendere appieno il significato del Campo, dobbiamo volgere lo sguardo alle circostanze storiche che nel corso dei secoli, lo hanno modellato così com'è.

Lo studio di questo sviluppo ci rivela immediatamente che il Campo, anche se non è certo stato creato dal caso, non è neppure stato *progettato* in senso stretto. Proprio questo è forse il segreto della sua dinamicità, che è la risultante di un complesso di forze, quali la conformazione topografica della zona e il problema del rifornimento e del deflusso dell'acqua. Il Campo è situato proprio sotto la zona dell'insediamento più antico di Siena, e cioè quello di Castelvecchio. Nell'alto medioevo, quello era il punto dove convergevano le tre vie principali, provenienti dai tre nuclei più antichi: già questo diede alla zona una certa importanza, che si accrebbe quando il Comune incominciò a costruire delle vere strade e, verso la fine del XII secolo, ad acquisire la proprietà di alcuni terreni nella zona.

Altre forze che hanno contribuito a modellare il Campo sono state le importanti funzioni civiche che incominciò fin da subito a rivestire. Prestissimo, per esempio, si individuò nel Campo un territorio d'incontro provvidenzialmente neutrale in una città tanto faziosa, un'area pubblica che apparteneva a tutti. Il Campo era grande abbastanza per poter ospitare l'intera popolazione, senza che alcuna famiglia o fazione potesse davvero appropriarsene. Infatti sorgeva alla confluenza dei tre *terzieri*, senza appartenere ad alcuno di essi, proprio come oggi non appartiene a nessuna delle diciassette *contrade*. Per questo motivo, in tempo di pace il Campo era una zona franca dove non si potevano usare armi se non per gioco e dove tutti gli scambi violenti venivano sempre ritualizzati. Per far rispettare questa franchigia si dovettero adottare spesso delle misure draconiane: così,

nel 1554, durante l'assedio della città, un certo Antonio Rieti che aveva sguainato la spada contro un bottegaio nel Campo fu impiccato da una finestra del Palazzo.

Il Campo era dunque l'espressione fisica dell'idea di buon governo, quel traguardo ideale perseguito dal Comune, che cercò sempre di sostituire l'amore per la città a quello per le varie famiglie, congreghe, fazioni, terziari e contrade. Era nel Campo che si pronunciavano gli editti, si innalzava la forca e si celebravano le festività cittadine. Una di queste celebrazioni, per esempio, si tenne nel 1451 in occasione della visita di Federico III e di Eleonora del Portogallo, quando si eresse un grande palco di legno davanti al Palazzo, per farvi un gran ballo per la delizia dell'Imperatore e della sua giovane moglie,

e dopo questo si presentò alle Maestà Imper. la virtuosa e graziosa Gentildonna Battista Berti sposa d'Achille Petrucci orando latinamente con rara eleganza e spirito; perloché fu dall'Imperatore abbracciata e fatta Contessa; e dimandata di più, qual grazia le fosse tornata in piacere, chiese di rimanere esente dalla prammatica, che allora proibiva le vesti di broccato e le gioie. ... (Nella quale dimanda ambiziosa pare, che perdesse tutto il concetto di virtuosa donna, che nell'erudito discorso erasi guadagnato...)⁵.

Altri festeggiamenti del genere si tennero nel 1465, per la visita della duchessa di Calabria, ancora con un ballo nel Campo in cui

fecesi una Lupa grande tutta dorata, dalla quale uscì una Moresca di 12 Persone molto bene e riccamente ornate, e una vestita a Monaca, e ballarono a una canzona, che dice : 'Non vogl'essere più Monica / arsa sia la tonica / chi se la veste più'... Et al detto Ballo fu apparecchiata una bella Colazione di marzapani, ed altri confetti in quantità, e Frutta d'ogni regione secondo el tempo; ... e dessi spesa in questa Onoranza, ovvero costa al Comuno di Siena vintiquattromila fiorini...⁶.

Più di duecento anni dopo il Campo doveva ancora assistere ad una festa in tutto simile, quando si diede il benvenuto alla nuova governatrice, la principessa Violante di Baviera, la sera del 12 aprile 1717. Il Campo era illuminato da migliaia di torce, e ornato da cinquanta stemmi della casa di Baviera:

circondati tutti da sei grandi Globi illuminati, che figuravano l'Arme della Serenissima Real Casa Dominante: le quali tutte facevan Corona ad un'altra Arma grandissima posta sopra due Colonne, e sostenute da due figure della Fama a dirimpetto del Pubblico Palazzo, nella quale erano insieme dipinte quelle della Real Casa di Toscana e della Serenissima elettoral Casa di Baviera. Concertavano il detto Ornato moltissime torce ed innumerabili fanali disposti a tutte le finestre che guardavano la Piazza; e la Facciata del Pubblico Palazzo era pure maestosamente illuminata di modo che il gran Teatro aveva una mirabile apparenza⁷.

Il Campo fu pure teatro di altri eventi, come le prediche di San Bernardino, che parlava all'aperto poiché non vi era in tutta Siena una chiesa grande abbastanza da contenere tutti quelli che lo volevano

ascoltare. Un fedele resoconto di questi sermoni mattutini si vede nei dipinti di Neroccio di Bartolommeo Landi e Sano di Pietro, che ci mostrano come apparivano il Campo e il Palazzo Pubblico all'inizio del '400: per l'occasione, era stato costruito un altare tra due finestre del Palazzo, con un pulpito di fronte. A sinistra del pulpito, era stata eretta una piattaforma per i funzionari del Comune, mentre più sotto, nel Campo, si radunavano le donne sulla destra e gli uomini sulla sinistra, divisi da una tenda affinché non potessero distrarsi guardandosi. Naturalmente, il Campo fu il centro delle celebrazioni per la canonizzazione di San Bernardino, quando:

e per tutta Siena si faceva festa, e ognuno dava mangiare e bere a chi ne voleva, e 'l Vescovo di Siena cantò la Messa in Piazza⁸.

Era dunque nel Campo che i senesi si sarebbero sempre ritrovati insieme come una comunità unita in occasione di tutta una serie di giochi rituali che servivano e servono ancora oggi come una grande forza di coesione tra tutti i cittadini. Il Comune riconobbe questa particolare funzione ludica del Campo fin dai primi anni del '400, quando fu emanato un editto che ordinava a tutti i bottegai di portar via le montagne di spazzatura che accumulavano, così sconce e maleodoranti da impedire di andare a prendere il fresco della sera sul Campo.

Per un processo naturale, dunque, il Campo divenne il proscenio di tutti gli avvenimenti più importanti della storia di Siena. Tuttavia, anche se il Campo rappresentava almeno idealmente l'unità e l'armonia civica, era inevitabile che uno spiazzo così grande finisse per diventare teatro di tumulti e battaglie tra le fazioni in lotta. Spesso il Campo fu anche testimone di tragedie come il terremoto del 1320, quando tutto il popolo vi cercò rifugio.

Più prosaicamente, per secoli il Campo fu anche il maggiore mercato di Siena e dunque il centro della sua vita economica. Fino al secolo scorso, la piazza si riempiva tutte le mattine di bancarelle di granaglie, di frutta e verdura, di pesci, che venivano tenuti in bacili ai piedi della Fonte, di legnami e, fino al 1346, quando il mercato del bestiame fu spostato a Fontebranda, anche di ogni genere di animali.

Fino all'800, il Campo era anche il luogo dove il Comune distribuiva da mangiare ai poveri e agli affamati in tempi di carestia. Per antonomasia, la piazza del Campo divenne quindi il luogo delle distribuzioni di grano, tanto che durante la terribile carestia del 1799, il

signor Marchese Zondadari che passando circa quattro giorni sono da Salicotto a cavallo, da alcune donne fu detto che avrebbe fatto meglio, invece di divertirsi, a mandare il grano alla piazza, ricevendo tale espressione per una ragazzata, giacché di più non fu detto⁹.

Il Campo, dunque, rivestì molte funzioni importanti nella vita della città: già nel primo medioevo, collocato com'era alla confluenza naturale delle tre maggiori arterie, serviva come mercato e come luogo d'incontro. Intorno al 1200, era già un'area ben definita, ma non ancora perfettamente delimitata: un grande spiazzo in discesa, a capo

di un vallone percorso dalle acque di scarico dell'antico abitato che lo sovrastava, eppure già attraversato da vie importanti, chiuso verso sud da un muraglione costruito a spese del Comune nel 1194 per prevenire l'erosione del suolo, proprio sul luogo dove sarebbe sorto il Palazzo Pubblico. Già a quell'epoca si poteva capire quanto il Campo sarebbe diventato importante, visto che erano stati già nominati dei funzionari speciali con il compito precipuo di controllare le molte attività che vi si svolgevano.

Alla fine del '200, l'importanza del Campo come centro della vita pubblica si accrebbe ancor di più, visto che ormai era l'unico slargo di una certa ampiezza rimasto libero in città. Si sentiva pertanto l'esigenza di sistemarlo e di conservarlo bene, e come per tante altre cose a Siena, furono i Nove ad assumersi l'onere di trasformarlo in una vera e propria opera d'arte. Furono loro infatti a fargli prendere la sua forma definitiva, quella che vediamo oggi. Dal 1293 in avanti, i Nove incominciarono ad acquistare i terreni della zona e nel 1297 emisero il famoso decreto secondo il quale, per dare l'idea di un tutto armonioso che riflettesse l'armonia della società, le finestre di tutti gli edifici che davano sul Campo dovevano essere adornate con colonnette e spogliate da tutti i balconi. I Nove accrebbero sempre più l'importanza del Campo spingendo via via tutte le strade maestre a convergervi. In questo settore, l'intervento più massiccio dei Nove avvenne nel 1299, quando si costruì una nuova strada che portava direttamente nel Campo dal Terzo di Camollia. Il completamento di questi lavori avvenne tra il 1297 e il 1349, con la pavimentazione divisa in nove scomparti, a ricordo dei Nove, i grandi demiurghi di questa città. Il Comune pagò i due terzi del costo della pavimentazione, il resto fu pagato dai proprietari dei terreni adiacenti.

Nonostante l'insistenza per uniformare le decorazioni dei palazzi che si affacciavano sul Campo, i Nove non cercarono mai di imporre una uniformità totale a questi edifici, che esibiscono ancora un'irregolarità e un ritmo del tutto naturali, in piena armonia con le tradizioni della cultura senese. Nel Rinascimento, tuttavia, quando le nuove idee sull'importanza della simmetria in architettura cominciarono ad affacciarsi anche a Siena, alcuni importanti cittadini, incluso Pandolfo Petrucci, proposero di apporre una fila di portici davanti ai palazzi in modo da dare al Campo una maggiore uniformità, progetto che naufragò semplicemente per mancanza di fondi. Nel '700, l'idea venne rispolverata, ma per nostra fortuna si rivelò ancora una volta troppo dispendiosa. A malapena si riuscì ad imporre un certo grado di simmetria ai palazzi, tanto per uniformarli ai principi urbanistici del tempo. Ma gli innovatori settecenteschi non compresero quello che i senesi del medioevo avevano già capito benissimo: e cioè che l'unità di Siena nel Campo, come in tutta la città, più che da una unità stilistica vera e propria, è data dal colore del materiale da costruzione, il famoso *terra di Siena* dei suoi mattoni.

Il predominio di questa tonalità nel paesaggio cittadino fu determinato dalla decisione dei Nove di erigere gli edifici più importanti in cotto e non in pietra. Prima dei Nove, la pietra veniva adoperata un

po' dappertutto anche a Siena, ma i Nove, come possiamo inferire dagli affreschi del Lorenzetti, che mostrano una preponderanza di case di mattoni, rifiutarono di proposito la pietra come materiale da costruzione. Nel '300, la produzione di mattoni era già un affare che riguardava tutta la collettività in quanto la ricostruzione delle mura cittadine ne richiedeva quantità enormi. Inoltre il mattone era anche meno costoso, in quanto i materiali necessari a produrlo erano a portata di mano nel contado. I Nove dunque non solo fecero ampio uso di mattoni negli edifici pubblici, ma nel 1309 arrivarono a decretare che si dovesse usare il mattone in tutte le nuove costruzioni. Quindi, il colore di Siena finì con il diventare uguale a quello del Campo.

Scopo dei Nove, lungo tutta la storia del loro regime, fu quello di fare del Campo il vero centro della vita civica: pochi dei loro obiettivi sono stati raggiunti in modo tanto trionfale. Immediatamente, il Campo divenne fonte di grande orgoglio civico. Un cronista contemporaneo nel 1347 scriveva che:

el Campo di Siena si finì di siliciare a mattoni di 30 di dicembre ed e tenuto lo più bel Campo, co' la bella e abundante fontana, co' li belli e nobili casamenti d'intorno e buttighe che altra piazza d'Italia.

Troviamo espresso questo senso della bellezza tutta speciale del Campo anche in una petizione al Consiglio del Popolo del 9 Aprile 1398, che diceva:

in ogni buona città si provvede a l'adorno et aconcio de la città, e voi avete questa vostra piazza del Campo che è la più bella che si truovi...¹⁰.

Fin dall'inizio, il Campo è appartenuto al popolo: eppure, l'elemento popolare vi è sempre stato controbilanciato da altre importanti forze sociali. L'arco descritto dal Campo è infatti delimitato da una serie di palazzi di famiglie nobili e mercantili. La religione è rappresentata da una cappella in cui si celebrava la messa tutte le mattine, con i bottegai di piazza che assistevano dalla porta dei negozi, mentre il completamento naturale dell'intero complesso è il Palazzo Pubblico, che rappresenta le forze comunali della Giustizia e del Buon Governo.

Il Palazzo Pubblico, come ci ricordano i nove merli o spalti del suo torrione centrale, è anch'esso opera dei Nove. In origine il Comune di Siena, come altri comuni italiani, non aveva una sua sede fissa, dove la sua autorità fosse collocata fisicamente. Le riunioni degli organi di governo dovevano quindi per forza aver luogo in una chiesa oppure, a partire dalla fine del secolo XII, in case private prese in affitto. Questa situazione non poteva essere soddisfacente, e una delle prime decisioni dei Nove dopo la presa del potere fu proprio di fissare la sede del governo nel Campo, cioè nel luogo dove già sorgevano la Dogana del

¹⁰ Guardando intorno al Campo a partire dalla destra del Palazzo, questi sono: Palazzo Petroni, Palazzo Piccolomini Salamoneschi, Palazzo Piccolomini d'Aragona, Palazzo Ragnoni, Palazzo Mexolombardi-Finaldini, Palazzo Tornaipuglia Sansedoni, Palazzo Vincenti, Palazzo Rimbotti, la Mercanzia, Palazzo Saracini, Palazzo Scotti, Palazzo Accarigi, Palazzo Alessi, Palazzo Mattasala Lambertini.

Sale e la Zecca.

Nel 1282, fu nominata una commissione di dodici membri, equamente divisi tra i *terzi*, per realizzare l'impresa. Due anni dopo, stando ad Agnolo di Tura, il podestà Guido di Romagna "*tornò a stare nel palazzo della Doghana, la prima volta*"¹¹. Nel 1288, il Comune acquistò alcuni caseggiati là vicino, proprio sul sito del Palazzo Comunale. Ma ci sarebbe voluto un lavoro enorme e molto costoso, così costoso, in effetti, che già nel 1297 il Consiglio si vide costretto a stanziare 2.000 lire ogni sei mesi. Prima di tutto, si dovevano fare dei terrazzamenti, con dei grandi terrapieni e massicciate che scendevano ripide proprio sotto il Campo. Ci si può fare un'idea della mole di questo lavoro salendo sulla Loggia del Palazzo Pubblico, completata nel 1304: guardando giù, si capirà fino a che punto il Palazzo poggi in realtà su di un pendio assai ripido. Per un'impresa tanto imponente, le forniture di materiali incontravano continue difficoltà. I cronisti ricordano che nel 1307:

*per murare el palazo de' Signori ... 'E Sanesi compraro la tore de' Bisdomini ... E la detta tore costò al Comune a guastarla e far recare le pietre e mattoni libbr. 700 di Siena*¹².

Non è affatto sorprendente, pertanto, che i costi continuassero a salire. Tra il 1307 e il 1310, la Biccherna dovette sborsare almeno 10.000 lire, e negli anni del massimo sforzo, il 1308 e il 1309, furono versate ancora 6.400 lire. Ma nonostante queste difficoltà, nel 1310 il nucleo centrale del Palazzo era già stato ultimato.

Al piano terreno, quattro archi che conducevano all'interno si aprivano sulla facciata di pietra, mentre il primo piano, di mattoni, aveva quattro finestre tripartite, le caratteristiche *trifore* senesi, in corrispondenza degli archi del piano inferiore. Il piano terreno era occupato dalla Biccherna, quello superiore dal Consiglio: il tutto era sormontato da una fila di merli. Quasi subito la costruzione si rivelò insufficiente e fu aggiunto un terzo piano con cinque trifore, poi ridotte a quattro per dare al palazzo un po' di simmetria. Nel 1310 furono completate le due ali laterali, ma i lavori continuarono fino al 1342. In questa data il palazzo ebbe la sua prima forma definitiva, con un suo corpo centrale già a quell'epoca più alto di due piani rispetto alle ali. Questa forma era una rappresentazione simbolica della vita municipale: infatti rappresentava l'equilibrio tra la Giustizia e il Buon Governo. Infatti, la Giustizia rappresentata dal Podestà occupava una delle ali del Palazzo, mentre il Buon Governo, rappresentato dai Nove, occupava l'altra ala. Nel centro, l'equilibrio era mantenuto dall'ufficio delle finanze, cioè dalla Biccherna e dall'istituzione più rappresentativa del Comune, il Consiglio Generale.

Naturalmente, la storia del Palazzo Pubblico non finisce qui: infatti ancora per molti secoli si sarebbe accresciuto e sviluppato, e sarebbe stato decorato e rifinito sia dentro che fuori, all'unisono con il mutare delle condizioni storiche di Siena. Questo lo si capisce benissimo se ne esaminiamo la facciata, compito che possiamo svolgere tranquillamente da uno qualsiasi dei bar che si aprono dalla parte opposta del

Campo. L'età comunale viene ricordata dal motivo della *balzana*, ripetuto sopra ogni porta e ogni finestra. Ma egualmente in primo piano vi è lo stemma dei Medici con la corona granducale, appostovi con arroganza nel 1560 a suggello della caduta di Siena come Repubblica indipendente. Più evidente ancora di questo simbolo secolare, pur così evidente, vi è il monogramma mistico di Gesù, che appare in grande evidenza nelle vedute tardomedievali del Campo e che, a quanto si diceva, avrebbe certamente salvato Siena da molte tragedie. Commissionato nel 1425 da Mastro Battista di Nicolò da Padova, al prezzo di 440 lire, e rivestito in bronzo da Turino di Sano e da suo figlio Giovanni per 40 fiorini, sta a simboleggiare la pietà civica di Siena, oltre che l'impatto prepotente di San Bernardino sulla vita della città.

Tutti questi temi sono riflessi ed elaborati all'interno del Palazzo, un vero scrigno di arte senese. Infatti, fin dal principio, il Palazzo fu concepito come un oggetto d'arte, un'opera che potesse esprimere appieno le aspirazioni del popolo. Gli affreschi costituiscono parte integrante di questo progetto, a cominciare dalla *Maestà* di Simone Martini, dipinta nel 1315 nella *Sala del Consiglio*. Nella *Maestà* si celebra il governo di Siena e il ruolo attivo della Vergine nella vita cittadina. Ritroviamo gli stessi temi anche altrove nel Palazzo: nell'*Allegoria* di Lorenzetti, nei dipinti di Taddeo di Bartolo nell'anticappella, e del Beccafumi sul soffitto della *Sala del Concistoro*.

Anche i santi e la vita religiosa di Siena figurano negli affreschi: oltre ai santi patroni che compaiono nella *Maestà*, nella *Sala del Mappamondo* vediamo il San Bernardino di Sano di Pietro, la Santa Caterina del Vecchietta, i Santi Ansano e Vittore e il Beato Bernardo Tolomei del Sodoma. Un altro gruppo di affreschi celebra le vittorie militari: sempre nella Sala del Mappamondo vi è il *Guidoriccio da Fogliano all'assedio di Montemassi*, che ci lascia a bocca aperta, e due affreschi monocromi assai inferiori: la *Vittoria dei senesi sulla Compagnia del Cappello a Torrita*, avvenuta nel 1363 e la *Battaglia di Poggio Imperiale* tra i fiorentini e il Duca di Calabria, combattutasi nel 1479.

Un altro dei temi degli affreschi della Sala del Mappamondo è quello degli obblighi dei sudditi verso chi governa. Le scritte della *Maestà* ci riportano pertanto agli ideali del buon governo; inoltre, non dobbiamo dimenticare che fu commissionata nel contesto di un duro scontro tra i Nove e le famiglie nobili. Il dipinto esprime quindi un monito contro la faziosità, e la determinazione del Comune, in faccia alle ribalderie dei nobili, di fare rispettare la legge. Era questo anche il tema del *Guidoriccio* e di tutto il gruppo di affreschi di cui faceva parte in origine che mostrava i castelli feudali conquistati dal Comune, da quello di Giuncarico, annesso nel 1314, fino a quelli di Arcidosso e di Castel del Piano. Il *Guidoriccio* stava quindi a rappresentare l'autorità e il diritto del Comune contro l'anarchia feudale.

Ma l'opera più importante di tutto il Palazzo si trova in una sala a fianco di quella del Mappamondo: si tratta della famosa *Allegoria del*

Buono e del Cattivo Governo di Ambrogio Lorenzetti. L'affresco è un distillato di pensiero agostiniano e tomista, un catalogo delle conquiste della scienza medievale, una valutazione dell'esperienza dell'uomo sulla terra: il tutto espresso con un'arte franca ed esplicita, dal piglio popolare e vigoroso. La grandezza di Ambrogio Lorenzetti sta proprio nella sua capacità di esprimere temi universali non con lo stile bizantineggiante ormai esausto e neppure con quel gotico di maniera tanto in voga presso certi suoi contemporanei come Simone Martini. Lorenzetti si servì invece di una robusta e genuina sintassi pittorica senese, con un gusto per il particolare naturalistico: nella sua *Presentazione di Gesù al tempio*, che si trova agli Uffizi, per esempio, è la prima volta in cui vediamo che il Bambin Gesù ha davvero meno di un anno. Anche nella famosa *Maria Lactans* nel Seminario Arcivescovile di Siena vediamo un lattante vero. E proprio al centro dell'*Allegoria*, il simbolo tradizionale della lupa e dei gemelli è tutt'altro che stereotipo, ma è animato dalla prorompente vitalità dei due trovatelli e della lupa amorevole, che si gira a carezzarli con la lingua.

Tanto robusto naturalismo indica che gli affreschi di Lorenzetti sono leggibili immediatamente, anche a livello letterale. Se osserviamo il settore dell'*Allegoria* che rappresenta gli effetti del Buon Governo, sotto l'immagine sospesa della Sicurezza, vediamo tutta la vita della città che si svolge all'interno dell'abbraccio protettivo delle mura e subito ne cogliamo il senso profondo, proprio come lo colse San Bernardino nel '400:

*veggo le mercanzie andare a torno, e veggo balli, veggo racconciare le case, veggo lavorare vigne e terre, seminare, andare a' bagni a cavallo, veggo andare le fanciulle a marito, veggo le gregge de le pecore, ecc. E veggo impiccato l'uomo, per mantener la giustizia, e per queste cose, ognuno sta in santa pace e concordia*¹³.

Gran parte dell'attrattiva di questi affreschi, che possono sempre essere ammirati come esempi sublimi del '300 senese, sta proprio nella loro immediatezza umana, una qualità fruibile anche a livello popolare. Ma per comprenderne il vero significato nel contesto della vita di Siena, bisogna spingersi più in là, cogliendone il significato allegorico.

Per comprendere l'*Allegoria* in quanto tale dobbiamo infatti collocarla nel contesto in cui è stata prodotta, probabilmente tra il 1338 e il 1340, su commissione dei Nove, ad ornamento del cuore stesso della sede del loro regime. Si tratta di una sala del Palazzo che, almeno dagli inizi del '500, ha preso il nome da una figura dei suoi affreschi, e viene pertanto chiamata *Sala della Pace*.

La funzione primaria di questi affreschi, al momento in cui vennero messi in opera, era decorativa e celebrativa, un'altra delle meraviglie create dalla munificenza dei Nove. Infatti, gli affreschi ricadevano perfettamente nei termini delineati da un documento del 1316, secondo il quale l'interno del Palazzo doveva essere:

*nume autem oculo est delectabilis, cor dilectabilis et singulis sensibus humanis amabilis, et magnus honor etiam comunibus singulis, ut eorum rectores et presides bene, pulcre et honorifice habitent*¹⁴.

Gli affreschi dovevano anche essere in qualche modo didattici, il che era l'obbiettivo e la ragion d'essere principale di tutta la pittura medievale. Infatti, nel preambolo agli statuti della loro corporazione i pittori di Siena si definivano "*per la gratia di Dio manifestatori agli uomini grossi che non sanno lettera*"¹⁵.

Se dunque è vero che gli affreschi del Lorenzetti hanno una funzione didattica, allora bisogna scoprire a chi erano diretti i loro insegnamenti. La risposta è che erano diretti alla classe dirigente, in quanto ben pochi, oltre a un circolo ristrettissimo, potevano accedere alle stanze più interne del Palazzo. Erano dunque i Nove i veri destinatari del messaggio che compare nell'affresco sopra la testa della Giustizia: "volgete gli occhi a rimirar costei / voi che reggiete"! Bisogna pertanto interpretare questi affreschi come una sintesi dei doveri dei governanti verso i governati: l'esatto contrario di quanto abbiamo appena visto nell'adiacente Sala del Mappamondo, dove gli affreschi rappresentano piuttosto i doveri dei governati verso i governanti.

L'*Allegoria* del Lorenzetti occupa tre lati di questa sala di consiglio, in cui l'unica e piuttosto insufficiente fonte di luce è una trifora rivolta a sud. Il lato corto di fronte a questa finestra è il punto di partenza logico per incominciare a leggere l'allegoria. Sulla sinistra, come è lecito aspettarsi in un dipinto senese sulle relazioni tra il governo e i propri sudditi, la *Giustizia* è rappresentata in grande rilievo. Questa, come altre figure, doveva diventare uno stereotipo importante dell'arte senese, riprodotto nei secoli a venire in moltissime varianti. La giustizia qui rappresentata è quella che assegna a ciascuno soltanto quello che è consentito dal bene comune. Il concetto è aristotelico, in perfetto accordo con la scolastica medievale, eppure l'enfasi particolare che gli si dà è tipicamente senese. Il tema era già comparso nella *Maestà* di Simone Martini e da allora era divenuto ricorrente. I senesi infatti, non dimentichi dell'insegnamento di Sant'Agostino nella *Città di Dio* secondo cui un regime può durare soltanto se si basa sulla giustizia, vedevano nel perseguimento di un ideale di giustizia il fine ultimo di tutta la vita civica. Quindi la buona amministrazione della giustizia era considerata il fondamento principale di qualsiasi governo. Di conseguenza, il sorgere dell'ingiustizia era la prova evidente che un regime si era trasformato in tirannide e pertanto giustificava la ribellione: un corollario curioso alla storia di questi affreschi, visto che nel 1355 i Nove furono rovesciati proprio per non essere più in grado di garantire una buona amministrazione della giustizia.

Per quanti non avessero capito, l'iscrizione sul cartiglio del bordo inferiore chiarisce il messaggio dell'affresco:

QUESTA SANTA VIRTÙ LADOVE REGGE INDUCE AD UNITÀ LI ANIMI MOLTI.
E QUESTI ACCIÒ RICOLTI UN BEN COMUN PER LOR SIGNOR SI FANNO.

Sulla parete ad est della sala, si ha un'ulteriore elaborazione di questo tema:

VOLGETE GLI OCCHI A RIMIRAR COSTEI / VOI CHE REGGIETE CHE QUI
FIGURATA / ET PER SU' ECCIELLENZA CORONATA / LA QUAL SEMPR'A
CIASCUN SUO DRITTO RENDE / GUARDATE QUANTI BEN VENGON DA LEI / E
COM'È DOLCE LA VITA ET RIPOSATA / QUELLA DE LA CITTÀ DÙ È SERVATA /
QUESTA VIRTÙ CHE PIÙ D'ALTRA RIPRENDE / ELLA GUARD'E DIFENDE / CHI
LEI ONORA E LORO NUTRICA E PASCIE / DE LA SUA LUCE NASCE / EL MERITAR
COLOR C'OPERAN BENE / ET AGL'INIQUI DAR DEBITE PENE.

Lorenzetti ci mostra quindi la *Giustizia* coronata. Ma sopra alla *Giustizia*, aleggia la *Sapienza* con una bilancia che, secondo la lettera del pensiero tomista, è una virtù anche più alta. La *Giustizia* guarda in su, verso la *Sapienza*, illustrando così la relazione che c'è tra la legge degli uomini e quella di Dio. Sulla sinistra, un angelo amministra la giustizia distributiva, un altro sulla destra quella commutativa: dalle loro bilance, si dipartono dei fili che vanno a finire tra le mani della *Concordia*, che sta in trono più sotto. Anche la *concordia*, oltre alla giustizia, era considerata un sommo bene, mentre discordia e faziosità erano viste come la causa principale della tirannia.

La *Concordia* reca una pesante pialla da falegname che rappresenta l'uguaglianza dei cittadini. Un filo la collega a un gruppo di ventiquattro cittadini. La presenza di questi ventiquattro personaggi ci fa cogliere l'identità ideale di Siena e della città celeste dell'*Apocalisse*. La numerologia dell'affresco di Lorenzetti infatti segue da vicino quella della Gerusalemme celeste di San Giovanni: i ventiquattro cittadini corrispondono ai ventiquattro saggi intorno al trono, mentre la *Giustizia* è "seduta sul trono"¹⁶, le sette virtù cardinali alla destra del dipinto rappresentano le "sette lampade di fuoco ardente, e queste significano i sette spiriti di Dio"¹⁷, e le tre virtù teologali, *Fede*, *Speranza*, *Carità*, con l'aggiunta della *Divina Sapienza*, che aleggiano in cima al dipinto, richiamano alla mente i quattro viventi "in mezzo al trono e intorno al trono"¹⁸. Così Lorenzetti identifica chiaramente Siena con la Città di Dio dell'*Apocalisse*.

I ventiquattro anziani, senza dubbio cittadini senesi, recano in processione il filo ricevuto dalla *Concordia* verso la figura di un *Vegliardo*, che rappresenta il Buon Governo, nelle cui mani il filo termina. Questa figura di vecchio coronato è anche l'immagine del Comune di Siena: infatti, è drappeggiato di bianco e nero, i colori di Siena, e il suo scudo è quello ufficiale della città e ai suoi piedi vi è la lupa con i gemelli che, come abbiamo visto, è il più antico simbolo di Siena.

Il *Vegliardo* siede al centro di un lungo scranno, fiancheggiato dalle due parti dalle virtù cardinali: *Pace*, *Fortezza* e *Prudenza* alla sua destra, *Magnanimità*, *Temperanza* e *Giustizia* alla sua sinistra. Al di sopra del *Vegliardo* aleggiano le tre virtù teologali: *Fede*, *Speranza* e *Carità*.

Queste figure allegoriche sono unite da un manipolo di soldati e da due gruppi di armigeri a un gruppo di personaggi sottostanti. Oltre ai

ventiquattro cittadini, vediamo un certo numero di prigionieri di guerra, e due cavalieri in ginocchio nell'atto di donare i loro castelli alla città. L'introduzione di materiale così convenzionale è un tocco tipico del Lorenzetti: queste figure non sono di per sé allegoriche, ma formano un legame tra l'allegoria e la realtà. Quindi, la realtà può fondersi con un mondo ideale: è un procedimento che vediamo benissimo anche in Dante, che ha la stessa formidabile capacità di passare dal piano del reale a quello dell'allegoria e del simbolo.

Ancora una volta, Lorenzetti ci fornisce la chiave della sua *Allegoria* mediante un cartiglio posto sotto all'affresco. La Giustizia, come abbiamo visto, è madre della Concordia, che a sua volta genera il Bene Comune. I governanti dunque:

DA LO SPLENDOR DE' VOLTI DE LE VIRTÙ CHE TORNO ALLUI SI STANNO
PER QUESTO CON TRIUNFO ALLUI SI DANNO CENSI TRIBUTI E SIGNORIE DI
TERRE PER QUESTO SENZA GUERRE SEGUITA POI OGNI CIVILE EFFETTO
UTILE NECESSARIO E DI DILETTO.

Siamo in pieno universo politico tomista: in nessun'altra parte del mondo la dottrina di San Tommaso della supremazia del Bene Comune su quello individuale era stata accolta con tanto entusiasmo quanto nelle città-stato italiane, dove si era diffusa rapidamente grazie all'insegnamento dei frati. L'espressione più matura di questa dottrina si ha nel *De Bono Comuni*, un trattato scritto intorno al 1300 da un domenicano, Remigio de' Girolami, un'opera quasi sicuramente nota al Lorenzetti. Le ragioni del successo di questa dottrina balzano agli occhi proprio nell'*Allegoria*, tutta volta a spiegare come soltanto l'attaccamento al bene comune della collettività tutta, al di sopra di qualsiasi interesse particolare, può garantire la pace, e costituisce la migliore assicurazione contro il dispotismo. E non c'è da stupirsi se proprio a Siena, una città sempre affetta da lotte di fazioni, quest'idea fosse predicata con tanto entusiasmo, tanto da essere rappresentata in pittura sia nella *Maestà* di Simone Martini che nell'*Allegoria* di Ambrogio Lorenzetti.

Ma c'è anche un altro aspetto del pensiero tomista che può gettar luce sull'*Allegoria* del Lorenzetti. Osservando l'affresco, vediamo che quattro figure spiccano per le loro dimensioni: si tratta della *Giustizia*, il *Bene Comune*, la *Concordia* e la *Pace*, che è drappeggiata all'uso classico. Nella filosofia politica di San Tommaso, la giustizia e il bene comune sono sempre messi in relazione alla concordia e alla pace. Quindi pace e concordia sono gli effetti più desiderabili del buon governo. E' questo il nesso tematico preciso con gli affreschi della parete est, di solito denominati *Effetti del Buon Governo*.

Qui, in uno dei primi saggi di paesaggistica della tradizione pittorica occidentale, Lorenzetti raffigura la Siena del medioevo e il suo contado. Il dipinto è diviso in due parti dal profilo delle mura, cosicché città e contado formano le due metà di una concezione d'insieme. I due mondi sono collegati da un'affollata via di transito, sulla quale proprio ora sta uscendo dalle mura una partita di caccia di nobili mentre dei contadini con i loro muli stanno entrando in città.

Tutto il dipinto esalta i valori della vita di città, una vita sicura,

ordinata e operosa. Nel lessico pittorico popolaresco del Lorenzetti, le mura della città sono sempre oggetto di grande orgoglio. Le mura definivano lo spazio comune, la *civitas* all'interno del quale gli uomini potevano trovare la propria libertà, al sicuro dai pericoli della campagna selvaggia. Le mura erano il simbolo di quanto c'era di buono in città, il regno dell'ordine e della giustizia, che separavano dal caos. Anche Giotto, nella Cappella degli Scrovegni a Padova, ci mostra la Giustizia che risiede entro le mura e l'Ingiustizia in agguato fuori dalle porte. Fuori dalle mura, Lorenzetti mette invece uno squallido pezzente.

La città del Lorenzetti è brulicante di vita, una vitalità che emana il suo beneficio su tutto il contado, dove, sotto la protezione della città, si vedono molti piccoli paesi e tanti contadini al lavoro nei campi. Eppure, più ci si allontana da Siena, più la campagna diventa spoglia e i castelli fortificati prendono il posto dei paesi e delle fattorie, fino al margine destro dell'affresco, dove un'iscrizione ci permette di identificare il porto di Talamone, appena conquistato.

Per chi non abbia capito, Lorenzetti offre un'ulteriore spiegazione, sul papiro tenuto in mano dalla figura della *Sicurtà*:

SENZA PAURA OGN'UOM FRANCO CAMINI
E LAVORANDO SEMINI CIASCUNO
MENTRE CHE TAL COMUNE
MANTERRÀ QUESTA DONNA IN SIGNORIA
CHE L'À LEVATA A' REI OGNI BALIA...

Sulla parete est della Sala della Pace vi è dipinta pertanto la convinzione assoluta che la città è l'unica forma possibile di *civiltà* e che senza città non vi può dunque essere neppure *civiltà*. L'intero affresco dipende da questo assunto.

Al centro della città vi è una gaia danza di ragazze: da quel punto si diparte tutto il gioco prospettico e si emana la luce che illumina città e contado. L'affresco deve quindi leggersi dall'interno verso l'esterno a partire da questo punto centrale, da questa danza.

L'impressione visiva è confermata dal significato allegorico di questo settore dell'affresco, che è un vero e proprio saggio di pensiero medievale. Le figure che vediamo impegnate nelle attività più varie non sono là per caso, ma con lo scopo preciso di illustrare le cosiddette *arti meccaniche* esaltate nel medioevo in quanto indispensabili alla conservazione della vita, arti che venivano esercitate soltanto in città. Esse erano *Lanificium*, *Armatura*, *Navigatio*, *Agricoltura*, *Venatio*, *Medicina*, *Theatrica*. Più tardi, San Bernardino le avrebbe così decantate ai senesi:

quanto è necessaria cosa l'arti ne le città e mestieri, e quanto so' utile cosa, quando s'esercitano lecitamente ... E però voglio che questo sia el nostro fondamento; e vedremo che non si può ben vivere, se non si fanno l'arti e mestieri puramente¹⁹.

Lanificium, ovvero l'arte della lana, senza la quale, secondo Duns Scoto, nessuna comunità può sopravvivere, abbraccia tutto il ciclo

produzione dei panni, delle vele, e di cordami e reti. Lorenzetti rappresenta il *lanificium* mostrandoci un sarto al suo bancone, dei tintori e cardatori sotto l'arco e dei calzolari al lavoro nelle loro botteghe. *Armatura*, cioè l'arte della metallurgia, è rappresentata dalla bottega dell'orafo, ma ci sono anche cinque muratori che costruiscono una casa: infatti, nella sistemazione medievale, l'*Armatura* abbracciava anche l'*Architettura* come arte sussidiaria. *Navigatio*, ovvero il commercio, secondo alcuni teorizzatori medievali era tra le "arti meccaniche" più importanti, poiché permetteva di guadagnarsi pace e prosperità. San Bernardino diceva di aver imparato da Duns Scoto che il commercio è necessario al bene comune, e che senza il commercio nessuna città può fiorire. Nell'affresco del Lorenzetti, il commercio fa certamente la parte del leone, in quanto è rappresentato da molte scene di compravendita e di trasporto di mercanzie, mentre la raffigurazione del porto di Talamone rappresenta la *navigatio* nel senso più letterale del termine.

Agricoltura oltre a comprendere ovviamente l'arare, il seminare, fare il vino, tenere pecore e vacche, comprendeva anche l'arte del giardinaggio, che Lorenzetti indica con i numerosi vasi da fiori ben tenuti, con una donna che sta curando l'orto davanti alla taverna e con tutti i giardini che si intravedono tra le fattorie del contado. *Venatio*, cioè la caccia, comprendeva non soltanto la caccia vera e propria, l'uccellazione e la pesca, tutte rappresentate nell'affresco, ma anche la panificazione e la cucina, che Lorenzetti rappresenta con una taverna. La *Medicina* è rappresentata dallo speziale e forse anche dal professore o maestro che ci è dato vedere. La settima delle arti meccaniche era la *Theatrica*, che comprendeva la danza e la musica, attività che secondo tutti i commentatori medievali erano necessarie alla salute e alla felicità di ognuno. Alla *Theatrica*, pertanto, ascriveremmo le giovani che danzano nei loro veli di seta di Lucca. I contemporanei del Lorenzetti avrebbero subito riconosciuto queste figure come allegoriche, non solo perché le fanciulle sono sproporzionate e appaiono proprio al centro del dipinto, ma anche perché gli statuti del 1309-10 avevano severamente proibito di ballare per la strada. Non è pensabile che Lorenzetti abbia voluto rappresentare un'attività proibita proprio nella sala che era divenuta il cuore del governo. Pertanto, non bisogna interpretare in senso letterale una scena che a quel tempo non avrebbe certo potuto esser presa a modello.

La parete ovest della Sala della Pace è purtroppo gravemente danneggiata. Al tempo in cui la vide, San Bernardino la descrisse così:

*non veggo mercanzie, non veggo balli, anco veggo uccidere altrui; non racconciano cose, anco si guastano et ardano; non si lavora terre, le vigne tagliano, non si semina, non s'usano bagni né altre cose dilettevoli; non veggo, quando si va di fuore o donne o uomini: l'uomo morto, la donna sforzata; non veggo armenti se non in preda: uomini a tradimento uccidere l'uno l'altro*²⁹.

L'affresco è dunque una chiara rappresentazione della tirannide e delle sue conseguenze. Il tiranno è circondato da vizi: *Crudeltà*,

Tradimento, Frode, Furia, Guerra e Discordia. Quest'ultima indossa una tunica per metà nera, con scritto "No" e per metà bianca, con scritto "Sì", a simboleggiare le liti incessanti tra le fazioni che lacerano il Bene Comune. *Orgoglio, Avarizia e Vanagloria* aleggiano sopra la testa del tiranno e ai suoi piedi giace la *Giustizia* in catene con la bilancia scaraventata a terra. La città su cui domina il tiranno è priva di senso: infatti non ha un suo centro, un suo punto focale, una sua quiete e neanche un po' dell'armonia che traspare da quella del *Buon Governo*. Sia la città che il contado sono popolati da scene di violenza e da spargimenti di sangue, con armigeri che saccheggiano, altercano e si scontrano. Bande armate vagano per la campagna desolata, due soldati maltrattano una giovine che si dibatte, mentre altri demoliscono una casa. La campagna non viene più coltivata, poiché qui non domina la *Sicurtà*, ma piuttosto la *Paura* che, per mezzo di un papiro ci dice:

PER VOLERE AL BEN PROPRIO IN QUESTA TERRA / SOMMESS'È LA GIUSTIZIA A
TYRANNIA / UNDE PER QUESTA VIA / NON POSSA ALCUN SENZA DUBBIO DI
MORTE / CHE FUOR SI ROBBA E DENTRO DE LE PORTE“.

L'iscrizione sul bordo inferiore pone ancora una volta l'accento sul ruolo centrale della giustizia nella vita di uno Stato:

LA DOVE STA LEGATA LA JUSTITIA / NESSUNO AL BEN COMUN GIAMAJ
S'ACORDA / NÉ TIRA DRITTA CORDA / PERÒ CONVIEN CHE TYRANNIA
SORMONTI / LA QUAL PER ADEMPIR LA SUA NEQUITIA / NULLO VOLER NÉ
OPERAR DISCORDA / DALLA NATURA LORDA / DE' VITII CHE CON LEI SON
QUI CONGIONTI / QUESTA CACCIA COLOR C'AL BEN SON PRONTI / E CHIAMA
A SÉ CIASCUN C'A MALE INTENDE / QUESTA SEMPRE DIFENDE / CHI SFORZA
O ROBBA O CHI ODIASSE PACE / UNDE OGNI TERRA SUA INCULTA GIACE.

E un'altra iscrizione ricorda all'osservatore:

CHE DOVE È TYRANNIA È GRAN SOSPETTO GUERRE, RAPINE, TRADIMENTI, E
INGANNI, PRENDASI SIGNORIA SU DI LEI / E PONGASI LO MENTE E LO
INTELLETO / IN TENER SEMPRE A IUSTITIA SUGGIETTO CIASCUN PER
ISCHIFAR SI SCURI DANNI / ABBATTENDO E' TYRANNI / E CHI TURBAR LO VUOL
SIE PER SUO MERTO / DISCOCCIAT'E DISERTO / IN SIEME CON QUALUNQUE
SIA SEGUACIE / FORTIFICANTO LEI PER VOSTRA PACE.

Ulteriori elaborazioni dell'allegoria si trovano nei quadrifogli intervallati sui margini inferiore e superiore dell'affresco. Purtroppo, alcuni sono così rovinati che non se ne distinguono più i soggetti, ma quelli che rimangono bastano a dimostrare quanto fossero ampi il sapere e il lessico simbolico del Lorenzetti. Così il *Buon Governo* è circondato dal Sole che gli splende sopra e dai pianeti benigni, Venere e Mercurio, dalla Luna e dalle chiavi decussate del Papa, simbolo dell'autorità ecclesiastica. I medaglioni del bordo inferiore raffigurano le *arti liberali*: *Grammatica, Dialettica e Retorica* (poi cancellata da una porta ricavata nel muro), *Aritmetica, Geometria, Musica, Astronomia e Filosofia*. Queste figure, che riecheggiano dei modelli classici, ci colpiscono per il loro aspetto statuario ed è più che probabile che siano state ispirate direttamente dal pulpito di Nicola Pisano nel Duomo, che reca anch'esso le personificazioni 'delle arti

liberali sul suo pilastro centrale. Certamente, le arti liberali avevano il medesimo significato sia per il Lorenzetti che per il Pisano: rappresentavano infatti l'Umana Sapienza ereditata dal passato e valevole in quanto preparazione per quella Divina, rivelata da Cristo.

Nei medaglioni sopra al *Cattivo Governo*, erano raffigurati i pianeti infausti, Saturno, Giove e Marte, l'Autunno e l'Inverno, e le insegne della Francia guelfa. Siena, non lo dimentichiamo, era la più ghibellina delle città italiane, anche in periodi come l'inizio del primo '300, in cui, almeno nominalmente, fu di fede guelfa. Nella sezione inferiore dell'affresco erano dipinti cinque famosi tiranni, anche se ormai si riesce a decifrare soltanto il nome di Nerone.

In questi magnifici affreschi, Ambrogio Lorenzetti spazia pertanto con consumata perizia su tutto lo scibile medievale, attingendovi di continuo per ricreare, se non una *summa* di scienza, almeno una *summa* del sapere politico dell'epoca. Questo sapere è utilizzato da Lorenzetti in modo particolarissimo, e cioè per universalizzare una certa visione della città di Siena: infatti, quella che appare negli affreschi non è una città qualunque, ma è Siena stessa, ed è la sua particolare struttura civica che viene presa ad esempio. E, con il *Cattivo Governo*, sono le case e i palazzi di Siena a cadere in rovina, le strade di Siena a diventare malsicure, teatro di violenze e assassinii, il contado di Siena che viene devastato. Del pari, sotto il *Buon Governo* è proprio Siena che diventa la dimora della Concordia, della Giustizia e della Pace, un'ideale Città di Dio.

Nell'ingresso al primo piano del Palazzo, esiste ancora la traccia, ormai quasi irriconoscibile, di un altro affresco di Lorenzetti, che esprime ancora una volta un appassionato appello alla concordia: la Madonna vi viene rappresentata con una sfera bianca e nera in mano, che rappresenta Siena, e che viene benedetta dal Gesù Bambino. Più sotto, un cartiglio ordina a chi guarda "amatevi l'un l'altro", (*Giov. XV, 34*), trasferendo nel contesto senese l'estremo insegnamento dato agli apostoli nell'Ultima Cena. Nel medesimo contesto, è significativo che i Nove commissionassero proprio ad Ambrogio Lorenzetti il dipinto, ormai scomparso, che dà il nome alla Sala del Mappamondo. Si trattava appunto di un mappamondo in cui Siena appariva nella posizione centrale, quella che i cartografi medievali riservavano normalmente a Gerusalemme. Siena e Gerusalemme, come prototipi di un ideale civico, si erano ormai fuse nell'immaginazione collettiva, secondo una sintesi che non sarebbe più stata dimenticata.

Come opera d'arte, il Palazzo Pubblico rappresentava dunque il capolavoro della civiltà comunale di Siena, città di cui esprimeva l'intensa vitalità culturale e quell'amore del bello che traboccava in tutti i campi dell'esistenza. Ma il Palazzo doveva anche essere adatto per lavorarci: inevitabilmente, quindi, col passare degli anni ci sarebbero state modifiche e cambiamenti. Quindi, anche se all'inizio, come abbiamo visto, il cuore del Palazzo erano le Sale adiacenti del Mappamondo e della Pace, altre sale e altri spazi avrebbero successivamente acquisito un'importanza uguale o anche maggiore. Nella sistemazione originaria, per esempio, la cappella era al piano terreno,

ma con il complicarsi della burocrazia, si fece acuto il bisogno di maggiore spazio per gli uffici, e nel 1406 si decise di spostare la cappella nella sua posizione attuale, accanto alla Sala del Mappamondo. La cappella aveva anche bisogno di abbellimenti e costose ristrutturazioni: si investì pertanto senza badare a spese e gli artisti che vi misero mano vi riversarono tutta la propria devozione. Il più famoso tra questi fu Domenico di Niccolò, noto da allora in poi come Domenico dei Cori, che creò i ventidue scranni gotici del coro intorno alle pareti, che illustrano il Credo di Nicea, un'opera così impegnativa che ci vollero tredici anni per completarla. Nel 1406, vennero commissionati a Taddeo di Bartolo una serie di affreschi sulla vita della Vergine, che si sarebbero dovuti ultimare nel brevissimo lasso di tre mesi in previsione di una visita a Siena di papa Gregorio XII.

Gli affreschi di Taddeo non sempre hanno ricevuto l'attenzione che meritano. Eppure, sono assai importanti poiché rappresentano l'apogeo del gotico in Toscana, adattato come soltanto un senese poteva adattare uno stile ai gusti dei suoi concittadini e alle condizioni locali. L'artista è dunque tanto aggiornato sulle ultime novità quanto incline a rivisitare certe tematiche senesi tradizionali. Gli impulsi goticheggianti di Taddeo si vedono benissimo nell'episodio del *Trasporto della Vergine*: la città di Gerusalemme-Siena che si intravede dietro alle figure è trattata in modo nuovissimo, in quanto il Duomo, così evidente nei dipinti più antichi, qui non è segnalato neppure dalla cupola. Che si tratti di Siena lo si capisce solo dalle lupe presso la porta: infatti, la Siena di Taddeo assomiglia moltissimo a una città gotica del nord. Eppure, Taddeo non era affatto cieco alla tradizione pittorica della sua patria: a distanza di quasi un secolo riconosciamo infatti l'influenza di Duccio nella scena che rappresenta *L'addio della Vergine agli Apostoli*. Questi affreschi sono l'opera di un artista attento a quanto accadeva nel mondo che gli stava intorno e che riusciva a incorporare quello che vedeva nei suoi dipinti. Nel riquadro dell'*Assunzione*, la luce dorata del tramonto illumina il vasto orizzonte di Gerusalemme-Siena proprio come da lontano lo si vede ancora oggi.

Gli affreschi di Taddeo testimoniano quanto fosse ancora vitale la pittura senese agli inizi del '400. Certamente, devono aver colpito i contemporanei e soddisfatto il Comune poiché, l'anno successivo, a Taddeo venne commissionata l'enorme figura di *San Cristoforo* che domina l'anticappella, e nel 1413 gli venne affidata anche la decorazione delle restanti pareti.

Il progetto era tra i più ambiziosi di quelli intrapresi a Siena dopo il completamento dell'*Allegoria del Buono e del Cattivo Governo* di Lorenzetti. Taddeo dovette misurarsi ancora una volta con quel tema: il progetto era così importante per il regime, che a Taddeo non fu data carta bianca come era stato fatto per la cappella, ma lo si obbligò a seguire il progetto di due studiosi senesi, Mastro Piero de' Pecci, dottore in legge e insegnante all'Università, e Ser Cristoforo di Andrea che, con qualche interruzione, era stato Cancelliere fin dal 1404.

Il dipinto ancora una volta mette a fuoco quelle che sono le virtù proprie dei buoni cittadini: *Giustizia*, *Fortezza*, *Magnanimità* e *Religione*, tutte personificate da uomini famosi raffigurati su dei medaglioni, oppure nelle figure a tutto campo che ricoprono la parete principale, di fronte alla cappella, e le pareti interne degli archi, tra la cappella e la Sala del Mappamondo. Tra i personaggi raffigurati distinguiamo Bruto, il tirannicida, Cicerone, e altre due figure che hanno un certo significato soltanto nel contesto senese: Marco Curio Dentato, il console romano dell'anno in cui, secondo la leggenda, sarebbe stata fondata Siena, e Furio Camillo, il fondatore della colonia romana da cui si credeva che avesse preso il nome l'abitato di *Camollia*. Il significato di questi personaggi è spiegato nientemeno che da Aristotele che, in un cartiglio latino, così li presenta all'osservatore:

Vi mostro questi uomini quali esempi di vita civile: se voi seguite i loro sacri passi, la vostra fama crescerà in patria e fuori, e la libertà sarà sempre a guardia del vostro onore²¹.

Sulla parete principale, lo stesso messaggio viene reso ancora più esplicito, ad uso delle oligarchie di governo, che devono perseguire il Bene Comune, la Giustizia e soprattutto la Concordia, poiché questa è la sola garanzia di libertà.

E' difficile credere che questi affreschi non abbiano avuto un qualche impatto nella vita politica. Sicuramente erano ben noti a tutti i cittadini, ed ebbero subito una loro influenza immediata e diffusa, come si vede dalle allusioni dirette che vi si fanno nelle opere di uno scrittore del primo '400, Gentile Sermini. Anche Sermini non mancava di rammentare che era stata l'arroganza delle fazioni avverse a distruggere la libertà e la gloria dell'antica Repubblica Romana, affermando che:

*E COSI FU QUEL GRAN POPOL DISTRUTTO
PIGLINE ESEMPIO OGNUN CHE STATO REGGE;
CHE CHI GUASTA SUA LEGGE,
SIE CERTO CHE NON AMA IL BEN COMUNE²².*

Dall'anticappella di Taddeo, si passa ad un'altra sala di grandissima importanza, la *Sala della Balia*, la sala del Palazzo affrescata da un pittore non senese: infatti, è quasi interamente opera di Spinello Aretino. Eppure, nonostante lo stile di Aretino non sia senese, la sua ispirazione continua a esprimere motivi tradizionali senesi. L'opera rappresenta la vita di un grande papa di Siena, Alessandro III. Molte scene riguardano la lotta dei comuni italiani contro Federico Barbarossa, proprio nel periodo in cui anche Siena si stava conquistando le proprie libertà comunali.

La stessa *Libertas* avrebbe continuato ad essere il tema decorativo del Palazzo Pubblico per tutto il secolo che restava all'indipendenza senese, come si vede nelle opere di Sano di Pietro, Vecchietta e Sodoma, e infine nel grande soffitto del Beccafumi per la *Sala del Concistoro*, commissionato nel 1529, in uno dei momenti più difficili della storia della città. Completato nel 1536, questo soffitto si ispira ancora una volta all'opera del Lorenzetti, attraverso la mediazione di

Taddeo di Bartolo, proclamando ancora una volta ai senesi il valore delle virtù politiche: *Giustizia*, che dichiara imperterrita *Per me reges regnant*, *Concordia* e *Amor Patrio*. Allegorie di queste virtù sono rappresentate da alcuni episodi di storia greca e romana che presentano delle analogie con quella senese.

Il soffitto del Beccafumi, uno dei complessi decorativi più sofisticati di tutto il manierismo europeo, doveva essere l'ultima gloria dell'arte repubblicana a Siena, l'epitaffio di una grande civiltà comunale. Naturalmente, il Palazzo continuò ad arricchirsi di dipinti anche dopo la caduta della Repubblica. Fino al '700 vi avrebbero lavorato molti pittori famosi, quali Francesco Vanni, Ventura Salimbeni e Rutilio Manetti, oltre a una schiera di figure minori: Sebastiano Folli, Pietro Sorri, Cristofano e Vincenzo Rustici, Bernardino Mei, Alessandro Casolani, Deifebo Burbarini, Astolfo Petrazzi e Francesco Nasini. Ma per quanto ben eseguite, le opere commissionate a questi pittori concedevano ben poco alla grande arte: episodi di storia senese tanto remoti da non poter avere alcun interesse né alcun legame con la realtà contemporanea.

Soltanto nell'800, con la troppo sottovalutata *Sala del risorgimento*, la pittura senese doveva ritrovare una sua ispirazione genuina. La sala, inaugurata nel 1890, fu ricavata da un'ala del Palazzo riservata a uffici, per essere trasformata nel reliquiario della giubba indossata da Vittorio Emanuele II a San Martino. E' difficile osservare i dipinti di questa sala indipendentemente dalla loro pesante cornice decorativa. Eppure, mentre il soffitto sembra una scatola di cioccolatini, con un'Italia che tra *Libertà* e *Indipendenza*, contempla un coacervo di sedici regioni tutte ugualmente melense, i sei affreschi storici delle pareti sono di grande pregio e dimostrano una tale padronanza della tecnica, da farci sospettare che a Siena, nell'800, le robuste tradizioni pittoriche trecentesche non fossero ancora state dimenticate. Gli affreschi sono opera dei migliori artisti senesi dell'epoca: Cesare Maccari, Amos Cassioli, Pietro Aldi e Alessandro Franchi ed entrano a far parte dell'universo civico senese a pari diritto di tutte le altre decorazioni del Palazzo.

Sia all'esterno che al suo interno, il Palazzo Pubblico è un edificio splendido. Ma quello che lo rende veramente unico è l'incredibile *torre del Mangia* che William Dean Howells ha descritto come un "razzo nel cielo stellato"²³.

Quando si è vista una volta questa torre, tutte gli altri torrioni, obelischi e colonne appaiono dómi, volgari e pedestri: la torre del Mangia sembra volersi librare da terra, non è un monumento, è un volo!²⁴.

La torre fu eretta tra il 1325 e il 1348 da due fratelli perugini, Minuccio e Francesco di Rinaldo, mentre forse fu lo stesso Lippo Memmi a disegnare il progetto della cella campanaria. Che la torre dovesse avere un suo ruolo assai significativo è indicato dal complicato rituale della posa della prima pietra:

e fecesi in Siena gran festa e vennero i canonici e il chièricato del

duomo e dicevano orationi e salmi e l'Operaio del duomo in fondo di detta tore alquante monete per memoria di detta tore e fuvì messo in ogni conto di detta tore nel fondo una pietra con lettere greche, ebraiche e latine, perché non fusse percossa da tuono né da tempesta.

Compito della torre era naturalmente quello di abbellire il Campo, ed è fuori discussione che in questo sia perfettamente riuscita. La sua relazione armoniosa con la piazza, che percorre tutta ogni giorno con la sua ombra come l'ago di una gigantesca meridiana, è altrettanto notevole della sua eleganza in sé e per sé. La torre doveva pure assolvere a delle sue funzioni specifiche: infatti si cominciò a chiamarla torre *del Mangia* proprio dal nome del campanaro nominato nel 1347 per suonare le ore, Giovanni di Balduccio, detto *il Mangiaguadagni* per la sua reputazione di spendaccione. La torre infatti ospita la campana del Comune, la vera voce di Siena, che ne scandiva giorno per giorno la vita. La campana richiamava i cittadini ai loro obblighi, convocava i consigli, la Balia e il Concistoro. In tempo di guerra o di tumulti era la campana della torre a chiamare alle armi i cittadini, e nelle occasioni di festa i suoi rintocchi erano un segno di gioia. Era anche l'espressione dei sentimenti religiosi dei senesi. All'alba, il suono del *mattutino* significava la fine del coprifuoco, l'apertura delle porte della città e il rinnovarsi della vita. A mezzogiorno suonava ancora, insieme alle altre campane, per scandire la sosta per il pranzo. Alla sera annunciava il tramonto e, tre ore dopo, il nuovo scoccare del coprifuoco.

La torre, un tempo simbolo dell'aristocrazia feudale, rappresenta ormai l'affermazione dei valori comunali contro le pretese della nobiltà. La stessa campana, e successivamente l'orologio, che vi fu collocato nel 1360, esprimevano una concezione essenzialmente civica del tempo e dello spazio, trasformando così in modo radicale questo antico simbolo del potere nobiliare. La torre rappresentava dunque l'affermazione del prestigio del Comune: pertanto doveva essere più alta di qualsiasi torre nobiliare, e almeno altrettanto alta della sommità del Duomo, il che spiega la sua grande altezza, davvero vertiginosa.

Un'altra funzione della torre fu quella di segnalare a distanza l'ubicazione dell'autorità comunale: facilmente visibile da qualsiasi punto della città e per molte leghe all'intorno, la torre segnala immediatamente la posizione esatta del Campo, che si riconferma quale cuore più autentico della città. Con il tempo la torre venne identificata con la città fino al punto che, per indicare un senese, si dice che è "nato all'ombra della torre del Mangia".

La torre fu completata tra il 1350 e il 1375 con la costruzione della cappella alla sua base, in ottemperanza a un voto fatto alla Vergine nel 1348, per invocare la liberazione della città dalla peste. Nello stile di questa cappella, così differente da quello del resto del Palazzo, è facile vedere il segno di quel grande iato culturale che separa il mondo di dopo da quello di prima della peste, non solo a Siena ma in tutta l'Italia.

Il progetto fu affidato dapprima a Domenico d'Agostino, nel 1353, che era Operaio al Duomo, ma la costruzione fu probabilmente messa in atto soltanto nel 1376 da Giovanni di Cecco, un capomastro dell'Opera, che insieme a molti altri artisti aveva lavorato al completamento e alle rifiniture del Duomo e del Battistero. Giovanni di Cecco era influenzato dall'arte fiorentina del tempo molto di più di qualunque artista senese di prima della peste. Questo carattere "fiorentino" della cappella venne ancor più accentuato cento anni più tardi, quando un grande architetto del Rinascimento senese, Antonio Federighi, innalzò il tetto originale aggiungendo la porzione superiore della struttura, con un fregio di grifi e ghirlande che ornano lo stemma di Siena. L'ultimo tocco fu dato dai dipinti della Madonna e dei Santi patroni "*tutte bellissime figure*"²⁵, commissionati al Sodoma nel marzo 1537.

Anche l'ultima delle aggiunte importanti alla piazza del Campo avrebbe echeggiato le forme dell'arte di Firenze: si tratta della *Fonte Gaia*, chiamata così per la gioia che recò sul Campo quando, nel 1343, grazie a un complicato sistema di *bottini* o acquedotti, che si estendevano anche per venticinque chilometri, l'acqua, come un miracolo, sgorgò finalmente sul Campo. L'aver portato l'acqua a scorrere nel Campo aveva senz'altro un significato di ordine simbolico per i senesi, i quali, come abbiamo visto, dotavano l'acqua di un alone pressoché mistico. Ma si trattava del risultato di una delle imprese più impegnative di tutta l'ingegneria medievale, che aveva assorbito per anni una porzione considerevolissima delle risorse e delle energie del Comune. Si trattava infatti di un caso particolarmente ostico del tipico problema senese di "far andare l'acqua all'insù", e in quantità sufficienti, fino alla sommità degli erti colli su cui sorge la città.

Il progetto della Fonte fu intrapreso e completato nella sua fase più critica dai Nove, probabilmente il solo governo sufficientemente solido per imbarcarsi in un'impresa tanto ardita. Nel dicembre 1334, i Nove affidarono il lavoro a un capomastro, Jacopo di Vanni degli Ugolini, che si lasciò convincere dall'altissimo salario che gli venne offerto. Ma, anche se non c'è alcun motivo di pensare che Jacopo trascurasse il lavoro, nel 1339 erano stati fatti pochissimi progressi, tanto che il Comune decise di mettergli accanto due coadiutori. Nel 1341 il problema fu affidato a un comitato di tre membri, a cui venne assegnata l'intera rendita di Grosseto per finanziare l'impresa. Due anni dopo, dopo quasi un decennio di sforzi, l'acqua sgorgava liberamente da Fonte Gaia che, come tutte le fontane che la seguirono, fu dedicata alla Vergine.

Il Comune era perfettamente consapevole dell'importanza di questa fonte e del grande contributo di Jacopo di Vanni. Quanto grande fosse la riconoscenza della città appare evidente nel trattamento riservato dal Comune ai discendenti di Jacopo: il figlio Giovanni venne nominato Provveditore delle Fonti e nel novembre 1356, il Consiglio Generale concesse allo stesso Giovanni, e al fratello Domenico, rimasti orfani, una pensione annuale di dodici fiorini d'oro:

*con ciò sia cosa che 'l detto maestro Iacopo fu cagione di sì grande dignità e utilità com'è la fonte del Campo e l'altre fonti de la città che procedono e procederanno da quella*²⁶.

Fonte Gaia è un largo bacino rettangolare, cinto da tre lati. L'acqua sgorga dalla bocca di sei lupe accovacciate e da due tubi di metallo alle estremità della fonte. Il muro che cinge la vasca è decorato all'esterno da dei bei pannelli floreali, nel caratteristico marmo senese bianco e nero, mentre all'interno, una serie di riquadri contengono delle figure in altorilievo. La fonte che vediamo oggi, tuttavia, non è che l'opera ottocentesca di Tito Sarrocchi, una copia approssimativa dell'originale costruito da Jacopo della Quercia tra il 1409 e il 1420 che, nonostante il suo originale splendore, all'inizio dell'800 era talmente malandato da essere divenuto offensivo per il senso civico dei senesi. Grazie a un gruppo di influenti cittadini, fu raccolto abbastanza denaro per ricostruire il capolavoro di Jacopo e per spostarne leggermente il sito tanto da armonizzarne il rapporto prospettico con i palazzi che le fanno da sfondo. Ciò che rimane della fonte di Jacopo della Quercia è oggi esposto nella Loggia del Palazzo Pubblico, ma ci vuole molta fantasia per raffigurarsene l'aspetto originale e per indovinare l'impressione che fece sul popolo.

Il grande entusiasmo suscitato dalla Fonte si deve al fatto che il contratto con Jacopo fu stipulato proprio sull'onda del risveglio di fervori repubblicani e di spirito comunale che seguirono a Siena, all'inizio del '400, la cacciata dei Visconti dalla signoria della città. L'erezione della fontana fu vista come la resurrezione dei valori che avevano prodotto tutte le altre glorie del Campo, valori che trovavano piena espressione nel progetto di Jacopo, che era stato peraltro influenzato dalle commissioni incaricate della supervisione dei lavori.

Al centro, campeggia il tema onnipresente della protezione della Vergine, espresso da una Madonna con il Bambino, fiancheggiata da due angeli adoranti. L'immagine ha naturalmente un suo preciso significato civico, in quanto è proprio in questa guisa che la Vergine viene raffigurata sullo scudo della città. Si tratta della stessa immagine della *Maestà* di Simone Martini dove, in uno dei medaglioni alla base dell'affresco, vediamo la Madonna e il Bambino con i due angeli e la scritta *Salvat Virgo Senam quam signat amenam*, proprio come la vediamo sopra lo scudo di una personificazione del *Buon Governo* che appare su di una tavoletta della Gabella del 1344, attribuita ad Ambrogio Lorenzetti.

Ai lati della *Madonna*, nella fonte di Jacopo, vi erano le figure allegoriche delle stesse virtù ritratte dal Lorenzetti come necessarie alla vita del consorzio civile: *Fortezza*, *Giustizia* e *Saggezza*, *Fede*, *Speranza* e *Carità*. Ai due lati della vasca, l'artista abbandona divinità e virtù personificate per affrontare temi che interessano direttamente il consorzio umano in generale e Siena in particolare. *La creazione di Adamo* e *La cacciata di Adamo ed Eva dal Paradiso Terrestre*, raffigurate lungo i fianchi della fonte, rappresentano dunque i due momenti più importanti della Storia Sacra per il successivo sviluppo della vicenda umana. Davanti alla fonte, invece, le statue di Rea

Silvia, madre di Romolo e Remo, e di Acca Laurenzia, moglie del capraio che adottò i due gemelli, ricordavano ai senesi le loro origini romane e il loro dovere di preservarne le virtù civiche, mentre i simboli araldici di Siena li avrebbero fatti riflettere sulla successiva storia della città.

Quindi la Fonte Gaia, come gli affreschi del Lorenzetti nel Palazzo, a cui senza alcun dubbio Jacopo della Quercia fa esplicito riferimento, era una celebrazione della gloria passata e presente di Siena, un monumento con una sua funzione didattica, pensato per educare i senesi ai loro obblighi civici. Come gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti, la Fonte era una fantasiosa rappresentazione figurativa di tutto il complesso delle forze creative che concorrono al divenire storico di una città, una sintesi di materia e di spirito che può e deve produrre prosperità e giustizia, oltre a quel miraggio del 'Buon Governo' di cui tutta la Piazza del Campo è il monumento perenne.

6. ARTE E SOCIETÀ NELLA REPUBBLICA DI SIENA

I

NELL'EUROPA del tardo medioevo, Siena era famosa per i suoi banchieri, i suoi santi e i suoi artisti. Dei banchieri abbiamo già parlato, mentre i santi saranno l'oggetto del prossimo capitolo: ora parleremo dei pittori. Forse, studiando gli artisti di Siena e le loro opere potremo riuscire a comprendere la dinamica della civiltà senese nei secoli della sua indipendenza politica. Infatti, in nessuna altra parte d'Europa le arti figurative erano tanto integrate con tutti gli altri aspetti della vita sociale come in questa città, dove perfino gli armadi in cui si conservavano i documenti erano opere d'arte, e le *tavolette* della Gabella e della Biccherna che ci sono rimaste sono un felice esempio di matrimonio perfetto tra arte e burocrazia.

L'artista senese era felice di interpretare le idee e le aspirazioni della propria città: infatti, tutti gli aspetti della sua vita privata erano intimamente legati con la vita collettiva che gli ruotava intorno. L'artista di Siena non era mai un emarginato. Anche se una delle novelle del Sacchetti ritrae una moglie che si rivolge al marito pittore dicendogli: *“che maledetto si chi mai maritò nessuna femmina ad alcuno dipintore, che siete tutti fantastichi e lunatichi, e sempre andate inebbriando e non vi vergognate!”*, e anche se Duccio di Boninsegna dovette essere punito per il suo comportamento rissoso, gli artisti senesi non sembrano aver coltivato atteggiamenti antisociali o ribellistici, perlomeno fino agli eccessi di quell'eccentrico spendaccione che fu il Sodoma. Dunque l'artista di Siena non era affatto un critico della società in cui viveva, ma vi si identificava, giocando un ruolo di tutto respiro nella sua vita civica, politica, religiosa, economica e ricreativa.

In primo luogo, ogni artista doveva iscriversi a una corporazione - Pittori, Maestri di Pietra, Scultori e Orafi - altrimenti non poteva esercitare in città. Inoltre, molti artisti erano membri, spesso anche attivissimi, di una delle tante confraternite religiose. Paolo di Giovanni Fei, per esempio, si unì ai fratelli della Compagnia della Vergine

che, a partire dal 1380, tenevano le loro riunioni *sotto le volte* dell'Ospedale di Santa Maria della Scala.

Spesso gli artisti prendevano parte attiva alla vita politica e amministrativa della città in qualità di funzionari, che il Comune impiegava in tutta una serie di incarichi. Nella seconda metà del '300, quando il governo di Siena, come quello di tutte le altre città-stato italiane, era al massimo dell'apertura nei confronti delle classi artigiane, gli artisti divennero anche magistrati, fino al massimo livello, quello del *Concistoro*. Lippo Vanni, per esempio, prestò servizio nella suprema magistratura nel 1360 e nel 1373, e Luca di Tommè nel 1373 e 1379. Paolo di Neri, uno dei discepoli di Ambrogio Lorenzetti, fu eletto al Concistoro nel 1363 e nel 1378, come pure Niccolò di Buonaccorso, nel 1372 e 1377. Bartolo di Fredi fu eletto nel 1372, 1380-81, 1382 e 1401. Paolo di Giovanni Fei, suo contemporaneo, fu ugualmente impegnato nella vita civica: entrò nel Consiglio Generale nel 1369 e poi ancora nel 1370 e 1371, quando fu pure portainsegna per la sua compagnia militare, quella della sua via di San Quirico in Castelveccchio. Nel 1372 e 1381 prestò servizio nel Concistoro e nel 1380 nella Biccherna. La partecipazione alla vita politica di artisti in piena attività continuò anche nel secolo successivo. Taddeo di Bartolo, per esempio, fu eletto nel Consiglio Generale in almeno tre occasioni e occupò anche degli uffici minori nell'amministrazione civica; Jacopo della Quercia fu eletto al Consiglio Generale nel 1409 e al Concistoro nel 1420 e Francesco di Giorgio Martini prestò servizio nel Concistoro nel 1486.

Una partecipazione così completa poteva anche essere di reciproco vantaggio agli artisti e al Comune, ma in certe occasioni non mancava di creare difficoltà. I doveri civici potevano interrompere un artista proprio mentre stava ultimando qualche commessa e quindi ritardare la consegna di lavori importanti. E non c'è dubbio che i doveri dell'amministrazione stridessero con quella clausola che si legge di solito in tutti i contratti, per la quale ciascun artista doveva lavorare in modo esclusivo e con la massima costanza al completamento del progetto affidatogli. Quando, ad esempio, nel 1438, per andare a governare certi castelli del contado si fece il nome di Piero del Minella, che proprio allora stava dirigendo i lavori della Loggia della Mercanzia, tutto quel costosissimo progetto rischiò di andare all'aria, tanto che si dovette trovare una scusa per mandare qualcun altro.

Era certamente meglio impiegare gli artisti per i settori della pubblica amministrazione più consoni ai loro talenti. Tra gli uffici che il Comune riservava loro con maggiore frequenza, vi erano la progettazione e l'ispezione delle fortezze. Simone Martini fu tra coloro che servirono il Comune in lavori del genere, seguito nel XV e XVI secolo da Jacopo della Quercia, dal Vecchietta, che curò delle fortificazioni a Sarteano, Orbetello e Montauto nel 1467, 1469 e 1470, dal Cozzarelli, che lavorò a quelle di Montepulciano nel 1496, e da Francesco di Giorgio Martini. Nel '500, gli esempi principali sono quello di Anton Maria Lari, di Baldassarre Peruzzi, eletto nel

1537 ispettore di ponti, strade e forti e di Giovan Battista Pelori. Anche se le esigenze delle fortezze e fortificazioni erano notevoli e richiedevano tempo, sviando quindi l'attenzione degli artisti dagli altri loro impegni, questo tipo di lavoro non era privo di soddisfazione. Alcuni artisti senesi, tra cui Francesco di Giorgio Martini, furono i principali teorici di una nuova scienza rinascimentale delle fortificazioni: l'esperienza acquisita in questo campo, infatti, portò Francesco di Giorgio a formulare delle nuove idee sulla relazione tra città e fortezze, nell'ambito di una rivalutazione generale dell'importanza dell'ambiente urbano.

Abbiamo già fatto menzione degli altri settori della vita civile in cui gli artisti giocavano un ruolo attivo: per esempio, i vari comitati legati all'Opera del Duomo oppure il problema continuo delle provvigioni d'acqua. Uno dei primi incarichi pubblici di Duccio di Boninsegna fu infatti proprio quello di occuparsi delle provvigioni d'acqua, mentre il comitato di supervisione per la realizzazione della Fonte Gaia di Jacopo della Quercia, nominato nel 1408, comprendeva un orafo, Tommaso Vannini e Domenico di Niccolò, detto "dei Cori". Il primo incarico affidato a Francesco di Giorgio fu invece quello di controllore dei *bottini*, e da allora in poi, ogniquale volta si trovò a Siena, si dovette occupare vuoi delle riserve idriche, vuoi delle fonti. Nel 1464 il Consiglio Generale affidò a lui e a Paolo d'Andrea, l'incarico di lavorare per tre anni sulle fontane, sui bottini e sugli acquedotti della città, con il compito di riuscire ad aumentare il flusso di acqua di perlomeno un terzo. Nello stesso tempo, avrebbero dovuto mettere a punto delle fontanelle decorative per le festività dell'Assunta a ferragosto. Nel 1480 Antonio Federighi andò a occupare un simile posto di responsabilità riguardo ai *bottini*, per il quale percepì un salario annuo di oltre 80 fiorini.

Questi esempi ci danno un'idea precisa della posizione sociale dell'artista nella società di Siena: quella di un membro utile, ma per nessun verso eccezionale. Perfino nel '400, quando nel resto d'Italia gli artisti incominciavano ad essere circondati di una considerazione diversa, che ne faceva in un certo senso degli esseri privilegiati, a Siena avevano ancora il rango di semplici artigiani, da cui si distinguevano a malapena, dividendone il metodo di lavoro e le abitudini. Ogni artista aveva infatti una bottega, che poteva essere di sua proprietà oppure presa in affitto, nella quale insegnava ai suoi discepoli. L'allievo che completava il tirocinio all'interno della corporazione, avrebbe poi aperto una bottega propria, da solo o più spesso con un socio. Società del genere erano caratteristiche dell'ambiente artistico senese.

Non offrendo un prestigio particolare e raramente dei ricchi guadagni, prima del '500, la carriera artistica a Siena non poteva certo dirsi una strada maestra per la promozione sociale. Anche gli artisti di maggior successo non potevano sperare di guadagnare molto di più di un buon onorario, a meno di qualche eccezionale colpo di fortuna. Un pittore del tempo si esprimeva così: "I guadagni della nostra arte della pittura sono assai scarsi e limitati, tanto che c'è ben poco da fare, e meno da guadagnare"¹.

Nel '300, singole opere come la *Maestà* di Duccio, che fu pagata due fiorini e mezzo al pannello, potevano portare degli introiti eccezionali nelle tasche dell'artista, ma questo era dovuto più al costo dei materiali e al valore simbolico dell'opera che al prestigio o al merito del pittore. Era così perfino nel '400: il Sassetta, ad esempio, era un pittore di successo, con una grande bottega, in cui lavoravano allievi del livello di Sano di Pietro, del Vecchietta e di Pietro di Giovanni di Ambrogio. Eppure morì poverissimo: la sua ultima malattia, una polmonite contratta mentre lavorava a una commessa di grande prestigio, quella dell'*Incoronazione della Vergine* per Porta Romana, durò più di un mese. In questo periodo non soltanto prosciugò tutti i suoi risparmi, ma si indebitò per complessivi 187 fiorini per le medicine e gli onorari dei dottori, mentre il funerale gli fu pagato ipotecando l'ultima proprietà che gli era rimasta.

Quello che sappiamo delle tasse che pagavano gli artisti del '400 è un'ulteriore conferma di questa situazione. Pur tenendo conto dell'uso di ogni epoca, per cui tutti cercano di dipingere il quadro più fosco che possono quando si tratta di dichiarare il proprio reddito, gli artisti non erano ricchi. Nel 1465, il Vecchietta, con tutta la sua fama e il suo talento, possedeva soltanto una casupola in via dei Fusari, più un'altra data in affitto con poco profitto, un pezzettino di terra non coltivata a Certano e mezza casa con una vigna a Ginestreto. Si lamentava della cattiva salute della moglie, e che era stato anche lui ammalato e inabile al lavoro per sei mesi tanto che, per sopravvivere, era stato costretto a vendere tutti i mobili di casa.

Anche Sano di Pietro si lamentò per tutta la vita della propria povertà e si mostrò incline ad accettare qualsiasi commessa che gli potesse rendere qualche cosa. Per sua fortuna, era assai abile a imitare se stesso, visto che questo arraffare ordinazioni su ordinazioni lo obbligava a sfornare pale d'altare a dozzine: nella sola Pinacoteca di Siena ce ne sono quarantadue. Nonostante una produzione tanto prodigiosa, le tasse versate da Sano ci confermano che non era affatto ricco. Nel 1453, possedeva soltanto la casa in cui abitava a Camporegio, valutata 340 fiorini, una casa sfitta e non ammobiliata a Salicotto e una vigna valutata 100 fiorini, mentre i suoi debiti ammontavano a 150 fiorini. Nessuno dei successivi versamenti, effettuati nel 1478 e 1481, permette di pensare che il suo patrimonio si fosse sostanzialmente accresciuto alla fine della sua vita.

Un'altra testimonianza sulle vite di questi artisti, così precarie dal punto di vista materiale, è quella di Matteo di Giovanni, che nel 1453 dichiarò di possedere:

la metà per non diviso di certe massaritie appartenenti a la sua arte de' dipentori, le quagli non vagliano vinti fiorini, et l'altra metà sono di Giovanni di Pietro dipentore suo compagno. Hannole in una casa, overo habituro che tengono a pigione da Guicciardo Forteguerri nel palazzo Forteguerri: ànnola per chasa et non per buttiga: et altro al mondo non à se non qualche pocho di debito. Recordasi a le Spettabilità Vostre, che esso non guadagna nulla, ma solo va temporeggiando per imparare et à le spese et il ricetto de la casa da

Ser Francescho di Bartolo notaio, suo zio. ... Racomandasi a voi che 'l tractiate in modo che ci possa stare².

Priamo della Quercia versava in condizioni simili, se nello stesso anno doveva dichiararsi:

dipentore, povaro e mendico e senza nissuno vivente bene, se none una fanciulla grande da marito, et uno fanciullo: debito assai con più persone³.

Ventura di Giuliano, che nel 1478 si definiva “architetto e intagliatore di legno”, era costretto a vivere lontano da Siena:

e sto di fuore per l'amore de' debiti, e trovomi a Napoli: e anchora o' a pachare tute le mie preste; e per grande sospetto non torno a Siena⁴.

D'altra parte, queste dichiarazioni fiscali e altre testimonianze ci indicano che, imprevisi a parte, e a meno di non avere troppe figlie cui dover provvedere la dote, un bravo artista a Siena non sarebbe mai morto di fame. Nel corso dell'attività, la maggior parte degli artisti, anche quelli con un retroterra assai umile come Francesco di Giorgio o Beccafumi, riuscivano infatti a mettere insieme una piccola proprietà, per esempio una casa in città e una vigna o un poderetto nel contado. Siena teneva molto ai suoi artisti e desiderava incoraggiarne il talento, poiché “li huomini virtuosi esser quegli che accrescono sempre honore et fama alle repubbliche”⁵.

Quindi il Comune concedeva spesso, a mo' di incoraggiamento, l'immunità fiscale, come nel caso di Giovanni Pisano, oppure un impiego o una pensione. Domenico di Niccolò, per esempio, ricevette una pensione per continuare a insegnare le sue arti di intagliatore e intarsiatore di legno, anche se bisognò ammettere che:

perché quella arte era et è di picciolo guadagno, non fu mai nissuno che la volesse continuare, se non maestro Mactio di Bernarchino, che seguitò l'arte in forma, che diventò excellentissimo maestro; come tutti o la magiore parte de' cittadini possono essere informati⁶.

Ma anche quando era diventato troppo vecchio per lavorare, Domenico continuò a percepire una pensione di 2 fiorini al mese, in segno di riconoscenza per i grandi servigi resi al Comune.

Per tutto il medioevo, Siena si distinse per l'essere in grado di dare di che vivere a un numero eccezionalmente alto di artisti e artigiani. Tra il 1100 e il '500, i progetti comunali come l'Opera del Duomo, i lavori minori finanziati dal governo, le committenze ecclesiastiche, incluse quelle degli ordini religiosi, delle corporazioni, degli ospedali, particolarmente di Santa Maria della Scala, quelle delle contrade, delle famiglie e di singoli individui, costituivano tutti insieme un'opportunità di lavoro continua e sicura. Nel corso dei secoli, fu soprattutto il Comune a servirsi degli artisti, con le opere maggiori già ricordate e con i continui interventi alle fontane, che continuarono a creare lavoro. Le stesse porte della città vennero dapprima erette, poi allargate e decorate con importanti affreschi, quasi esclusivamente a spese del Comune. Per delle grazie ricevute o per ottemperare a dei

voti si erigevano perfino delle chiese. In segno di ringraziamento per la vittoria a Montaperti fu ampliata la chiesa di San Giorgio mentre si aggiunse la cappella di San Paolo alla Loggia della Mercanzia nel Campo:

in forma che si mostri el reggimento nostro nel glorioso misser sancto Pavolo avere grande et debita reverentia, come in singolare padrone et prosperatore di molti succedimenti felici nella nostra città⁷.

La chiesa della Madonna di Fontegiusta fu costruita nel 1482, in segno di ringraziamento per la sconfitta dei fiorentini alla battaglia di Poggio Imperiale. Il Comune contribuì pure alle spese di altre costruzioni ecclesiastiche, per esempio pagando per gli arredi e le decorazioni, con il risultato che non vi è praticamente chiesa in Siena che non sia stata finanziata almeno in parte dall'autorità laica. Questo tipo di committenza era spesso una risposta alle pressioni del popolo: nel provvedere alle costruzioni religiose, il governo garantiva un servizio sociale, allo stesso modo in cui manteneva l'Ospedale e l'Università, stipendiava insegnanti e dottori, si prendeva cura dei più poveri, e fissava agli speciali i prezzi delle medicine. Un'altra spiegazione del generoso mecenatismo del Comune è la necessità di mantenere alta la reputazione della città presso gli stranieri. Tutte le petizioni fatte al Comune per ottenere degli aiuti finanziari si appellavano al fatto che lo stato di questo o quel palazzo avrebbe fatto sfigurare la città davanti ai forestieri, il che poteva danneggiare la reputazione di Siena all'estero e quindi gli interessi di banchieri e mercanti. Infatti le rivalità tra i comuni della Toscana e dell'Umbria sfociavano non soltanto sui campi di battaglia ma anche nella gara per abbellire le chiese, come se, con questi abbellimenti, il Comune potesse guadagnarsi il favore del cielo. Quindi, i frati carmelitani potevano essere abbastanza sicuri di ottenere un responso favorevole quando, nel 1365, avanzarono al Comune una richiesta per un nuovo tabernacolo, che sarebbe costato 900 fiorini meno di uno simile ad Orvieto, eppure, una volta ultimato, sarebbe risultato "*bellissimo oltra quello d'Orvieto, per quelli che ànno veduto l'uno et l'antro*"⁸.

Il mantenimento di tutto questo apparato di vita artistica comportava una grande varietà di committenze da parte del Comune. Molti artisti importanti, incluso Simone Martini, furono impiegati per dipingere bandiere, altri per decorare dei mobili. Una semplice cassa, che è ora nel Palazzo, fu dipinta con i quattro santi patroni da Andrea di Bartolo nel 1378. Altri pittori importanti venivano regolarmente chiamati a dipingere le tavolette della Gabella e della Biccherna. Anche gli addobbi per le festività pubbliche, erano un'occasione regolare di lavoro. Le decorazioni per le feste di ferragosto e per i banchetti ufficiali, che spesso richiedevano costose scenografie, erano spesso progettate a tavolino dagli artisti. Nel luglio 1473, per esempio, ci fu la visita di:

*MADONNA ELEONORA FIGLIA DEL RE FERDINANDO DI NAPOLI
QUANDO PASSÒ DA SIENA MENTRE ANDÒ SPOSA D'ERCOLE DUCA*

DI FERRARA. MODENA . REGGIO ACCOMPAGNATA DA DUCHI
CONTI CAVALIERI E BARONI CON SEGUITO DI PIÙ CHE MILLECC
CAVALLI FESTEGGIATA DAI CITTADINI DANTO IN SUO ONORE UNA
MAGNIFICA FESTA DA BALLO NELLA VIA DOVE BALLARONO
CENTO DELLE PIÙ BELLE GENTILDONNE SENESI CHE VENNERO
RINFRESCATE CON CONFETIONI PRESSO UNA VASCA CIRCONDATA
DA TAZZE D'ARGENTO E SORMONTATA DA UNA COLONNA DA LA
QUALE UNO LIONCINO GETTAVA VINO ROSSO E UNA LUPETTA
VINO BIANCO⁹.

Il Comune era ben lontano dall'essere l'unico acquirente di lavori artistici a Siena. Tutte le chiese principali, come del resto il Duomo, avevano degli altari di famiglia, abbelliti per iniziativa dei loro membri. Altri altari erano di proprietà delle corporazioni che, particolarmente durante il periodo di relativa prosperità che attraversarono nel '400, divennero importanti patroni delle arti. Nel 1441, il capitolo della corporazione dei Maestri di Pietra multò tutti i suoi membri di 15 soldi per non aver partecipato alla festività annuale dei Quattro Santi Coronati, e ordinò che il ricavato dovesse essere devoluto per la costruzione di una cappella nel Duomo. Nel 1447 la corporazione dei Pizzicaioli commissionò a Giovanni di Paolo una pala d'altare per la propria cappella in Santa Maria della Scala, la *Presentazione al Tempio* ora in Pinacoteca. Nel 1478, i Fornai ordinarono a Matteo di Giovanni la pala per il loro altare di Santa Barbara a San Domenico, mentre la *Santa Caterina d'Alessandria* del Cozzarelli fu dipinta per la corporazione dei Dottori e Apotecari: infatti la santa vi appare circondata dai ferri di quei mestieri. Alcune corporazioni arrivarono perfino a costruirsi delle chiese proprie: la più bella è quella dedicata a San Giuseppe dall'Arte dei Legnaiuoli.

Per tutto il tardo medioevo, un'altra importante fonte di impiego per gli artisti fu il grande Ospedale di Santa Maria della Scala, le cui pareti conservano ancora l'opera di molti pittori senesi. Si tratta infatti dell'unico ospedale al mondo dove i pazienti hanno ancora, davanti e sopra di sé, sulle pareti e sui soffitti, degli affreschi rinascimentali. La chiesa dell'Ospedale dedicata alla Vergine Annunziata è un'autentica vetrina della rinascenza senese, anche se molte delle opere che la abbellivano sono ormai state tolte. La costruzione di questa chiesa, intrapresa nel 1466 da Guidoccio d'Andrea, faceva parte di tutta una serie di nuove architetture religiose messe in opera nel '400, che offrì agli artisti di Siena ineguagliabili opportunità di lavoro.

Nel 1471, anche Francesco di Giorgio Martini vi lavorò costruendo il coro e il soffitto.

Dal 1441, quando si trovò per la prima volta a dipingere un affresco per l'Ospedale, il Vecchietta avrebbe trascorso quasi tutto il resto della propria vita ad abbellirlo, tanto che ora l'Ospedale contiene tutte le sue opere maggiori. Il suo rapporto con quell'istituzione divenne così stretto che nel 1476, il Vecchietta poté chiedere di progettare un'intera cappella in cui farsi seppellire, che avrebbe pagato tutta da sé, vendendo un pezzetto di proprietà nel contado. Per questa cappella, dedicata al Salvatore, di cui si è persa ormai ogni traccia,

Vecchietta volle forgiare la statua del *Cristo Risorto* che ora campeggia sull'altar maggiore della chiesa dell'Annunziata.

Nel '400, le contrade di Siena stavano già cominciando a sviluppare quell'importante ruolo di patroni delle arti che hanno mantenuto fino ad oggi. Fu infatti alla fine del '400 che gli abitanti di Fontebranda completarono la costruzione della loro chiesa, dedicata a Santa Caterina, di cui avevano annunciato la costruzione nel 1465:

*in tal forma e sì bene ornato, che sarà honore di Dio di Sancta Caterina da Siena ... et consolatione di tucta la città vostra*¹⁰.

Dall'inizio del '500, le contrade furono coinvolte sempre di più nel lavoro di manutenzione del tessuto urbano e dei monumenti, caricandosi di oneri che erano stati fino ad allora del Comune, quali il mantenimento delle *fonti* cittadine.

L'ostentazione pubblica di ricchezza, che era parte integrante della vita delle confraternite religiose, le spinse, durante il Rinascimento, a diventare mecenati d'avanguardia. Lo stendardo portato in processione dalla Compagnia di S. Bastiano in Camollia fu dipinto dal Sodoma, ed è oggi conservato nel Palazzo Pitti a Firenze, mentre per la Compagnia del Corpus Domini, Girolamo del Pacchia dipinse un cataletto che rappresenta la *Madonna col Bambino e un fringuello*. La produzione di queste testiere divenne comune: Girolamo di Benevento ne dipinse tre per la confraternita di Santa Caterina della Notte, che mostrano *Santa Caterina che riceve le stimmate*, *Santa Caterina e i quattro flagellanti*, oltre a un *Cristo Risorto*. Beccafumi ne dipinse quattro per la confraternita di Sant'Antonio Abate, e Francesco Vanni ne dipinse un'altra per la compagnia del Beato Ambrogio Sansedoni.

Le confraternite più ricche investivano molto denaro per arredare splendidamente i locali dove tenere le riunioni e le funzioni sacre. Una delle commesse più cospicue di tutto il '500 fu infatti quella della compagnia laicale di San Bernardino per la decorazione del proprio oratorio, un progetto a cui misero mano il Sodoma, Girolamo del Pacchia e il Beccafumi. Questi oratori e cappelle offrivano sempre l'occasione di nuove commesse e un'ulteriore fonte di impiego era rappresentata da ordinazioni come quella fatta dalla compagnia di Sant'Antonio Abate nell'ottobre 1526 a Giovanni di Paolo d'Ambrogio, per delle miniature che illustrassero:

*nostro libro de' Capituli, el quale nuovamente aviamo fatto: la quale storieta debba fare con quattro atti de la vita del nostro glorioso protettore S. Antonio...*¹¹.

Il mecenatismo delle confraternite era di natura collegiale e, almeno all'apparenza, democratica. Le decisioni sulle commesse venivano prese da dei funzionari insieme a tutti i membri della confraternita, che potevano votare su un certo numero di progetti presentati da uno o più artisti. Stupisce, forse, il fatto che ciò non abbia provocato un atteggiamento conservatore quanto piuttosto un desiderio di sperimentazione. Le confraternite infatti erano sempre prontissime a mettere alla prova degli artisti debuttanti. Nel 1400, per esempio, Taddeo di Bartolo dipinse un trittico per la Compagnia di Santa

Caterina della Notte, una delle prime opere che ebbe l'occasione di dipingere a Siena. Del pari, una delle prime commesse affidate a Francesco di Giorgio Martini fu proprio da parte della Compagnia di San Giovanni Battista, o della Morte, che pagò 12 lire per un bassorilievo del suo santo protettore, mentre tra i primi lavori di Francesco Vanni vi è il cataletto dipinto per la Compagnia del Beato Ambrogio Sansedoni, in data 1584.

Il Comune di Siena, con il concorso di molti altri enti ecclesiastici e secolari, continuò quindi ad essere un datore di lavoro continuo e sicuro per i pittori. Tuttavia la fortuna degli artisti era sempre oscillante: nel primo periodo dei Nove, ad esempio, le opportunità di lavoro erano ottime mentre, con la drastica riduzione delle commesse, la peste costituì certamente un evento disastroso. Nonostante ciò, passata la peste, le arti, sostenute dalla comunità, ricominciarono presto a fiorire: nel 1363 una popolazione ridotta a sole 25.000 unità contava ancora trenta maestri pittori, ventuno orafi e sessantadue tagliapietra, cifre in costante aumento. Nel 1370, a Siena c'erano già sessantaquattro maestri pittori, che sarebbero diventati circa cento alla fine del secolo. Non fu che intorno al 1430, data in cui la popolazione della città era scesa a poco più di 15.000 unità, che il numero dei maestri pittori, dotati cioè di una propria bottega, si abbassò nuovamente a trentadue.

Nella città, artigiani e pittori formavano un gruppo sociale distinto e assai compatto. I pittori di Siena solevano infatti mescolarsi di preferenza ad altri artisti, sia nel lavoro che in privato. La maggior parte delle botteghe erano a conduzione familiare, e molti pittori sposavano le figlie di colleghi con cui spesso entravano in società, tanto che molti sembrano aver stretto i legami più saldi proprio con i membri della comunità artistica. Duccio, per esempio, era imparentato con altri pittori e tre dei suoi figli avrebbero seguito le sue orme. Suo cugino era Segna di Bonventura, un pittore messo all'opera di frequente dal Comune. Simone Martini, il cui fratello Donato era anch'egli pittore, sposò nel 1324 la figlia di un altro pittore, Memmo di Filippuccio, padre di Lippo Memmi, con cui Simone avrebbe presto aperto una bottega. Francesco di Piero de' Giovannelli, che nel 1380 aveva dipinto nel Duomo, aveva due figli pittori, oltre una figlia sposata al pittore Lorenzo di Vanni. Il padre di Jacopo della Quercia era stato orafo e intagliatore, e il figlio Priamo sarebbe divenuto pittore. Nel 1468 Francesco di Giorgio sposò in seconde nozze Agnese, la sorella di Neroccio di Bartolommeo Landi. Francesco allora si strinse in società con Neroccio, fino al 1475, mantenendo nel frattempo delle strette relazioni personali e di lavoro sia con Sano di Pietro che con il Vecchietta. Per tutto il '300 e il '400, tutti gli artisti senesi di cui si ha notizia ebbero tra loro questo genere di relazioni, che avrebbero lasciato una traccia concreta sullo sviluppo delle arti, favorendo una certa omogeneità e un certo spirito conservatore che rafforzavano nel tratto di ciascun artista le caratteristiche più tipicamente senesi. Relazioni tanto strette implicavano anche una notevole disposizione dei pittori a prendere in prestito e ad imparare

gli uni dagli altri. Un ottimo esempio di questa situazione è la bottega di Francesco di Giorgio Martini e Neroccio di Landi, in cui lo scambio continuo di idee portò ad un'unità stilistica che ha reso le rispettive opere dei due quasi indistinguibili. Scambi come questi contribuirono alla creazione e al consolidarsi di una vera e propria "scuola senese".

Forse, fu proprio un contatto così stretto tra tutti i membri della comunità artistica a far sì che a Siena molti artisti eccellessero in più di un'arte. Pochi dei pittori senesi erano semplicemente tali, e molti si misuravano anche nella scultura, nell'architettura e nella miniatura. Vecchietta, come pure il suo discepolo Neroccio di Landi, era bravo tanto a scolpire quanto a dipingere. Francesco di Giorgio, oltre che pittore, era ingegnere, esperto di fortificazioni e di idraulica, architetto, miniaturista, scultore, e autore di un trattato di architettura. Peruzzi invece, che era architetto e pittore, aveva cominciato la carriera come orafo e gioielliere.

Insieme a queste qualità così poliedriche bisogna considerare l'elevatissimo livello tecnico di tanta parte dell'arte senese. Le opere più tipiche di quest'arte sono dunque proprio quelle che meglio rappresentano tanta varietà di tecniche, come i mosaici del pavimento del Duomo, gli intarsi di Domenico di Niccolò o l'elegante cancellata della cappella nel Palazzo Pubblico e che potrebbe essere stata disegnata da Jacopo della Quercia. Opere di siffatta qualità si sarebbero potute ottenere soltanto in un contesto sociale come quello di Siena, in cui le corporazioni, sostenute dal mecenatismo del Comune, riuscivano a imporre un livello tecnico elevatissimo nell'esecuzione e nella rifinitura. Ciascun artista si integrava in una società che ne apprezzava e rispettava i talenti e, soprattutto, in cui il gusto delle belle arti era alla portata di tutti i cittadini.

Tutte le nostre fonti suggeriscono infatti che nel medioevo e forse anche nel primo Rinascimento, le maggiori opere d'arte erano conosciute, visitate, apprezzate e perfino amate da tutti. Mistici e santi, predicatori e storici, fanno tutti costante riferimento alle opere d'arte come a uno dei fatti più appassionanti della propria vita. Così, se dal canto loro tutti gli artisti erano coinvolti nella vita civica, tutta la società era interessata a seguirne da vicino la produzione. I dipinti, le sculture e le architetture erano visti come altrettante prove del valore della città di fronte al mondo esterno, cioè come un'espressione del complesso di valori della civiltà cittadina. Nel passare dall'esame del ruolo degli artisti nella società, a quello delle loro opere, dobbiamo tenere sempre presente questo contesto particolare.

II

Lungo tutto il corso dei loro rapporti sembra che a Siena tanto i committenti quanto gli artisti abbiano avuto una sola preoccupazione: la ricerca del bello. Il committente senese era pronto a pagare per un'opera di particolare bellezza, cifre che, almeno nel medioevo, sarebbero state impensabili da altre parti. Un esempio famoso ma

tutt'altro che eccezionale e quello del Vecchietta al quale, nel 1467, venne commissionato dall'Ospedale di Santa Maria della Scala un tabernacolo di bronzo, che sarebbe stato pagato, secondo il contratto, un massimo di 1.200 fiorini. Quando il lavoro fu completato, nel 1472, non soltanto il Vecchietta fu pagato 1.150 fiorini, ma gli fu pure consegnata un'abitazione senz'onere d'affitto per il resto dei suoi giorni, visto che il tabernacolo era stato giudicato *"uno lavoro molto notabile et più bello, hornato et maggiore che non promesso"*¹².

Tanta preoccupazione per il bello rimane forse la più spiccata caratteristica della tradizione artistica senese. Un dipinto di scuola senese è sempre una festa per gli occhi, tanto spiccato è l'effetto dei suoi aspetti decorativi. Pertanto, l'interesse principale del pittore di Siena, si traduceva in una bella superficie a due dimensioni, piuttosto che nel mondo di illusioni tridimensionali, autentica ossessione dei suoi contemporanei fiorentini. L'unità di fondo della pittura senese è creata quindi dagli schemi decorativi: non a caso, i pittori di Siena furono profondamente influenzati dagli schemi del disegno tessile, che si riflettono nella cura amorevole profusa nei drappeggi. Una grande attenzione per l'ornato rimase sempre una caratteristica degli artisti di Siena e dei loro mecenati. Quindi anche il barocco senese, tanto ricco e delicato, si trasformò rapidamente in una specie di stile *rococò*, che si confaceva benissimo alla tradizione cittadina.

Un tale gusto per la decorazione spiega anche l'interesse appassionato dei pittori di Siena per il colore, tanto che spesso è proprio grazie alla purezza e alla luminosità dei colori che si riconosce la pittura di Siena, come si vede benissimo nelle tinte mozzafiato, adamantine, della *Maesta* di Duccio, così come in tutte le opere del Sassetta. Il colore è ancora il segno distintivo della *Natività* di Francesco di Giorgio Martini in San Domenico e dell'ancor più notevole *Incoronazione della Vergine*. Lo stesso acceso cromatismo è presente anche nei lavori minori: nella tavoletta della Gabella del 1344, attribuita ad Ambrogio Lorenzetti, che ritrae il *Buon Governo di Siena*, per esempio, o sul coperchio della Biccherna dipinto da Giovanni di Paolo nel 1436, che mostra *San Gerolamo mentre cura la zampa del leone*.

Fino a una data assai tarda, i pittori senesi fecero largo uso della sfoglia d'oro per rivestire gli sfondi. Nella superficie di gesso dei pannelli, inoltre, amavano inserire elementi a sbalzo o in rilievo, che consideravano parti integranti del dipinto. A volte, ripetevano fin nell'interno del dipinto le decorazioni in rilievo della cornice: un tipico esempio dell'uso di queste tecniche è l'opera del pittore Paolo di Giovanni Fei, con la sua profusione di ori, di aureole sbalzate, di orli, come si vede nella sua *Madonna dell'Umiltà*, ora al Museo dell'Opera del Duomo, con tanto di cornice originale e di splendide decorazioni in oro e pietre dure. La domanda di opere eseguite con queste tecniche medievali rimase costante a Siena fino a Rinascimento inoltrato. La maggior parte delle opere della rinascenza senese, come la troppo sottovalutata *Santa Barbara* di Matteo di Giovanni, dipinta nel 1478, continuano a presentare dei fondi dorati: fino al 1529, il governo

senese ritenne necessario proibire qualsiasi importazione di "*Madonne... lavorate in oro*"¹³, per non minacciare un'importante fonte di introiti per le botteghe senesi.

Per raggiungere l'effetto desiderato, i pittori di Siena si servivano spesso di uno schema curvilineo. Simone Martini fu il primo ad adottarlo, come si vede benissimo nel suo *Guidoriccio* costruito con la reiterazione di una struttura ad *esse*, che conferisce al quadro la sua dinamicità. Anche Paolo di Giovanni Fei fu fedele a questa impostazione, che raggiunse il suo apice nelle opere di Sano di Pietro, con certe Madonne chinate in un modo così pieno di grazia da meritare il paragone con la pittura orientale.

Cercando una spiegazione per queste caratteristiche tanto speciali, gli storici dell'arte senese hanno parlato spesso del suo misticismo. E' vero infatti che i pittori di Siena sembrano interessati a raffigurare piuttosto una realtà trascendente che quotidiana. Non appena, intorno all'unico nome che ci è noto, quello di Guido da Siena, possiamo distinguere una vera e propria "scuola di Siena" negli anni immediatamente successivi al 1250, l'arte senese ci appare come eminentemente simbolistica, sempre volta alla rappresentazione di qualità spirituali, più che a una ricerca del realismo. Questa tendenza durerà fino al Rinascimento, tanto è vero che uno dei migliori esempi del trascendentalismo della scuola senese, la stupenda *Annunciazione* di Francesco di Giorgio Martini, appartiene proprio all'epoca rinascimentale. Il pittore, nel desiderio di far scomparire qualsiasi senso della realtà oggettiva, si avvale a bella posta di una distorsione prospettica, un effetto espressionistico assolutamente inaccettabile per qualsiasi pittore fiorentino di quell'epoca.

Questa *Annunciazione* è pertanto un simbolo dello iato che sempre separa, in ultima analisi, la tradizione pittorica senese da quella fiorentina. E' raro trovare due centri artistici di così grande importanza e così vicini l'uno all'altro, sempre in contatto e aperti all'influenza reciproca, e al reciproco scambio di artisti e di maestranze, che abbiano sviluppato due tradizioni pittoriche tanto diverse quanto Siena e Firenze. Infatti tutta l'arte toscana tardo-medievale può essere interpretata come un dialogo tra due correnti opposte eppure complementari, quella di Firenze e quella di Siena.

Questo contrasto fu senza dubbio alimentato dalla reciproca e naturale antipatia delle due città: l'arte senese fiorì infatti nelle zone soggette al dominio di Siena e quella fiorentina nelle zone soggette a Firenze, fatti salvi alcuni importanti crocicchi come Certaldo, Poggibonsi, Castelfiorentino e Montepulciano. Infatti sia Firenze che Siena si avvalevano di proposito di uno spiccato imperialismo culturale come forza di coesione dei loro territori. Non appena Siena sottrasse Montepulciano a Firenze nel 1496, per esempio, la prima preoccupazione del nuovo commissario senese, Antonio Bichi, fu di farsi inviare il Cozzarelli. La presenza di uno dei maggiori artisti senesi si era resa necessaria non solo per la ricostruzione del sistema di difesa di Montepulciano, ma anche per cancellare tutti i segni del dominio

fiorentino, che andavano sostituiti con le insegne di Siena. In particolare Bichi era ansioso di togliere dalle porte lo stemma di Firenze per sostituirlo con *balzana*, leone rampante e *Libertas*. La *balzana* era così importante che bisognava farla scolpire proprio a Siena e anche per gli altri due stemmi Bichi richiese l'invio di uno scultore senese: "*bisognerà mi mandiate un scarpellino che li sappi fare*"¹⁴. Nella piazza principale, era impaziente di erigere una colonna sormontata da una lupa che rimpiazzasse il *Marzocco* fiorentino, chiedendo a Siena che gli mandassero "*uno maestro che la facesse bene*"¹⁵.

Un esempio ancora più lampante di questa forma di imperialismo culturale lo abbiamo nel 1540, con la costruzione del Duomo di Grosseto, quando Siena volle tenere per sé il controllo assoluto del progetto e di tutte le fasi dell'esecuzione. I cittadini di Grosseto non avrebbero avuto alcuna voce in capitolo:

*Volendo noi che la fabbrica del Duomo di cotesta nostra città si tiri a fine con buono ordine et disegno del architetore nostro excelente maestro Antonio Maria Lari ... habiamo deliberato ... che per alcuno modo non ardischino di fare seguire la muraglia et fabrica per altro modo et disegno, o mettarvi maestri a lavorare d'alcuna maniera, tanto a murare quanto a scarpellinare, o altro esercizio, senza la volontà et contento del medesimo*¹⁶.

Il contrasto politico tra Siena e Firenze finì dunque per conferire alle due città un orientamento culturale assai differente.

Il principale rappresentante della cultura trecentesca senese fu certamente Simone Martini, i cui dipinti si devono interpretare come l'espressione suprema dei sentimenti e delle aspirazioni della nobiltà toscana e della tradizione cavalleresca italiana del '200 e '300. Le sue opere, ispirate a un decorativismo quasi lirico, sono popolate da cavalieri in armature bruite, prelati in stole preziose, vergini sante graziosamente drappeggiate e angeli eteri. Nei suoi dipinti si rivela un mondo di raffinata bellezza, in cui tutto è gioia e perfetta armonia, un mondo dal quale mestizia, peccato e volgarità sono bandite in eterno: si tratta ancora, in effetti, del mondo ideale della tradizione cortese del medioevo.

Paradossalmente, comunque, questi stessi ideali che infiammarono l'immaginazione di Simone Martini portarono nutrimento anche ad un altro dei temi dominanti dell'arte e dell'architettura di Siena, e cioè all'idealismo civico. Una delle maggiori conseguenze della battaglia di Montaperti era stata infatti il consolidarsi dei legami tra le grandi città ghibelline della Toscana: Pisa, Arezzo e Siena. Come risultato, fino al pieno '300, Siena ebbe scambi culturali assai più stretti con Arezzo e con Pisa che con la guelfa Firenze. Già nel 1265, dunque, i senesi mandavano a chiamare proprio Nicola Pisano per costruire il pulpito del Duomo e, come abbiamo visto, fu sotto l'influenza del Pisano che a Siena si sviluppò una scuola autonoma di scultura, il cui migliore rappresentante fu Tino di Camaino. L'opera di questi scultori è notevole proprio per esser riuscita a combinare l'ideale religioso e

quello civile in una forma d'arte prettamente senese, che si esprimeva non soltanto nella pietra, ma anche nel legno.

La scultura, a sua volta, ebbe un impatto diretto sulla pittura, proprio nel momento in cui stava nascendo la grande scuola senese, di cui Simone Martini è un formidabile rappresentante, ma il cui fondatore e genio maggiore è, senza dubbio, Duccio di Boninsegna. Nato poco prima della battaglia di Montaperti e morto probabilmente nel 1313, proprio all'apice della fortuna dei Nove, Duccio non abbandonò del tutto il retaggio bizantino che dominava la pittura senese, un'impostazione di cui Guido da Siena era stato validissimo araldo. Le opere di Duccio continuano infatti ad esprimere sacralità, gerarchia e ordine, in un modo tale che ci permette di considerarle come un vero e proprio coronamento della tradizione pittorica italo-bizantina. Ciò nonostante, Duccio è assai più che un grande pittore bizantino, ma è un autentico innovatore. Nella *Maestà*, in particolare, ci si presenta come il primo grande pittore di capolavori di stile prettamente senese. Non è soltanto una questione di luce e di colore, di linea scorrevole, di qualità decorative, ma è qualcosa di insito nel soggetto stesso. Infatti, proprio la *Maestà* stabilisce il canone che sarebbe divenuto costante nella pittura senese e che avrebbe trovato la sua esposizione più completa nell'*Allegoria* del Lorenzetti: una sintesi di sacro e di civico attraverso una celebrazione laica di temi religiosi.

Nella *Maestà* di Duccio balza agli occhi un interesse specifico per l'ambiente urbano e, in modo particolare, per l'ambiente urbano di Siena. La Gerusalemme di Duccio è, riconoscibilmente, una Siena idealizzata ed è l'esperienza di Duccio in quanto cittadino che informa la sua rappresentazione della realtà. Non a caso, Duccio è il primo pittore della tradizione occidentale che mette in primo piano quello che davvero accade nella vita di una città. Di città, naturalmente, se ne erano viste anche nell'ultima pittura bizantina, ma il rapporto tra l'uomo e il fondale urbano era sempre impacciato, fatto di figure esitanti davanti a costruzioni isolate, oppure davanti a una città vista per intero, ma dall'esterno. E' significativo che il primo a rimettere in discussione queste convenzioni sia stato proprio Guido da Siena, la cui *Crocifissione* nella Pinacoteca di Siena presenta l'architettura cittadina in modo del tutto nuovo, con alti palazzi inquadrati di sbieco, agli albori del concetto della recessione prospettica. Lavorando su queste intuizioni di Guido, Duccio doveva portare ancora più avanti il discorso, mettendo le figure in stretta relazione con il paesaggio urbano, come avviene nel pannello della *Maestà* con la *Guarigione di un cieco*, ora alla *National Gallery* di Londra, in cui, sulla destra della scena, una tipica fonte di Siena si spinge fin proprio al centro del dipinto.

Dopo Duccio, la pittura senese affronterà spesso la tematica urbana, anche se espressa in modi assai diversi. Al livello più semplice, si fa appena un'allusione al retaggio civile, come nell'*Annunciazione* di Simone Martini, ora agli Uffizi, in cui la figura di Sant'Ansano, forse

dipinta dal socio Lippo Memmi, porta lo stendardo di Siena. A un livello più complesso, come in Guido e in Duccio, vediamo svilupparsi un vero e proprio interesse per il rapporto dell'uomo con il suo ambiente architettonico. Gli esponenti maggiori di questa tendenza sono certamente Ambrogio e Pietro Lorenzetti, ma anche i loro discepoli continuarono a essere affascinati dal modo in cui l'uomo abita gli edifici che costruisce. Una simile esplorazione delle architetture d'interno in relazione alle figure che le popolano appare inoltre, nonostante certi accenti gotici, nella *Nascita della Vergine* di Paolo di Giovanni Fei, ispirata al quadro di Pietro Lorenzetti sul medesimo tema e moltissimi altri dipinti di scuola senese, incluso il *Buon Governo*, dimostrano il medesimo interesse nel processo di costruzione dell'ambiente urbano.

L'architettura della città, in relazione alla figura umana, era pertanto uno degli interessi predominanti dei pittori di Siena, in un'epoca in cui i fiorentini non sembrano ancora essersi affatto resi conto del suo significato. I pittori senesi sarebbero invece riusciti a trasformare questo interesse in un'esplorazione amorevole e dettagliata della città e della sua topografia. La città che viene dipinta dovrebbe essere Gerusalemme, ma in realtà è sempre Siena ad essere rappresentata. Abbiamo già incontrato alcuni di questi dipinti, ma ce ne sono molti altri: la stilizzatissima *Adorazione de' Magi* di Bartolo di Fredi, per esempio, con una ricca processione che si snoda su per delle colline toscane, a forma di cono, affastellate contro il cielo, e va a finire dentro una Siena goticheggiante. Siena si sovrappone a Gerusalemme anche in tutte le opere di Sano di Pietro, e tutte le storie bibliche vengono ambientate nel contesto urbano di una Siena quattrocentesca.

Eppure, nonostante tutto questo interesse per l'urbanesimo, l'arte senese non era affatto avulsa dalla rappresentazione del paesaggio naturale, cui l'artista spesso si dedicava con la massima attenzione. La città di Siena era e continua ad essere in simbiosi diretta e costante con un paesaggio agrario di eccezionale bellezza. Ancora oggi il territorio che circonda la città è coltivato fin proprio sotto le mura, mentre da quasi ogni punto della città, si colgono degli scorci della campagna appena fuori. E' proprio da questi scorci che pittori come Beccafumi e Fungai ci presentano la campagna. La maggior parte dei cittadini di Siena, perfino quelli di mezzi modesti, hanno sempre mantenuto rapporti diretti con il contado, e c'è sempre stato un certo che di rurale in una città in cui perfino nel cuore dell'urbanesimo trecentesco, le mura racchiudevano orti, vigne e giardini.

Attraverso i valori dell'urbanesimo, bilanciati da quelli dell'universo naturale, la pittura senese giunse alla sua terza tematica importante, e cioè alla rappresentazione del mondo dell'uomo. Fu proprio questo il tema che esplose nel '200 e '300 grazie all'insegnamento dei frati, particolarmente domenicani e francescani. Entrambi gli ordini, fin dai loro albori, furono molto popolari a Siena: le due grandi chiese di San Domenico e San Francesco, tra i più imponenti edifici in mattoni di tutto il centro Italia, esercitarono una profonda influenza

sulla cultura e lo sviluppo urbano della città di cui segnano ancora così profondamente l'orizzonte e di cui, curiosamente, marcano i confini del centro storico. Entrambe le chiese sono del '200: infatti non appena a Siena si diffuse la notizia della morte di Francesco, il Comune decretò che si costruisse una chiesa in suo onore e nel 1255 la prima costruzione era già completata. Ma il primo edificio ha ben poco a che vedere con la chiesa di oggi, incominciata nel 1326 e terminata, forse su disegno di Francesco di Giorgio Martini, soltanto nel 1475. Dopo un disastroso incendio nel 1655, fu di nuovo modificata con un certo numero di aggiunte barocche, poi rimosse in ottemperanza ai dettami del gusto neo-gotico, nel restauro condotto da Giuseppe Partini dal 1885 al 1892. Ma la chiesa non aveva ancora una sua facciata, che fu aggiunta appena nel 1913 da Vittorio Mariani e Gaetano Ceccarelli.

L'ordine domenicano ebbe su Siena un impatto altrettanto marcato. La chiesa di San Domenico, tutta di mattoni, grande e disadorna, sorge su imponenti fondamenta sulla sommità di un dirupo a picco su Fontebranda e fu eretta sopra una prima struttura che oggi ne forma la cripta e che era già in costruzione intorno al 1220. Alla fine del XII secolo, la chiesa di San Domenico era già così importante e così frequentata che il Comune si vide costretto a tracciare una nuova strada in modo che gli abitanti di Camollia potessero raggiungere con facilità la chiesa, che dovette fra l'altro essere ampliata. La costruzione dell'attuale San Domenico, così austera e massiccia nella severa semplicità delle sue linee, fu incominciata nel '300, finanziata soprattutto con il contributo del Comune. Il campanile fu completato nel 1340, ma l'intera costruzione non fu terminata prima della fine del '400.

I cospicui investimenti fatti su queste due chiese nell'arco di alcuni secoli, confermano il grande prestigio di cui i frati godettero presso la comunità senese e testimoniano della loro abilità nel saper attrarre la protezione del Comune, delle corporazioni, delle confraternite e dei privati. L'influenza dei frati, in una città dove già nel 1280 i *Fioretti* di San Francesco erano sulla bocca di tutti, era enorme. Le chiese dei frati erano poli di attrazione e fu proprio tra le loro mura, che molti cittadini importanti scelsero di farsi seppellire. Quindi, le pareti di San Francesco racchiudono le ossa di Provenzano, l'eroe di Montaperti e quelle del più curioso dei santi di Siena, Pier Pettinaio. Per di più, molte delle maggiori confraternite della città erano collegate direttamente a San Domenico o San Francesco, mentre gli altari delle varie famiglie indicano la relazione tra i frati e i maggiori potentati di Siena. Anche le piazze davanti alle due chiese presto divennero importanti punti focali della vita civica di Siena.

Dall'aspetto scarno delle due grandi chiese, appare evidente che i frati vedevano l'arte soprattutto in termini funzionali, quasi prosaici, come un mezzo per diffondere le verità cristiane tra gli analfabeti. Le loro chiese erano pertanto spazi agibili, non costruite come arcani ricettacoli di misteri sacri, ma come spazi aperti, semplici rettangoli in

cui la gente potesse riunirsi ad ascoltare i predicatori. Le pareti interne di queste chiese erano superfici ampie e in piena vista, da affrescarsi con scene che potessero favorire la divulgazione del messaggio cristiano.

Ma la lezione che i frati volevano impartire era essenzialmente una lezione di umanità, poiché il loro scopo principale era quello di far diventare più vicini la terra e il cielo. L'insegnamento di Francesco d'Assisi, in modo particolare, sottolineava il fondo di umanità che è in tutte le cose, da Dio fino agli animali e agli uccelli. I santi bizantini, tanto principeschi e distaccati, non avevano alcun senso per Francesco, che vedeva la Madonna non come una regina sul trono ma come una tenera madre, circonfusa di umana sofferenza, Cristo non come il supremo giudice, ma come un uomo che soffre e i santi non come una gerarchia di potestà intorno al trono dell'Altissimo, ma come figure in tutto e per tutto umane. I frati cercarono di far sì che anche l'arte e la letteratura rispecchiassero questo loro credo, cosicché le verità della fede fossero presentate in modo tale da essere alla portata di tutti. I pittori, quindi, non dipinsero più il Crocifisso eretto ma sofferente, ricurvo in avanti, in un atteggiamento particolarmente consono allo stile senese. La Vergine non veniva più rappresentata come la maestosa Regina Celeste della tradizione bizantina, ma attraverso le vicende umane della sua vita di donna. A Siena esplose infatti una vera e propria moda di dipinti che illustravano il *Matrimonio* o la *Nascita di Maria*. Ancora una volta, il sacro veniva presentato in vesti completamente nuove: si metteva in mostra la giocosità del Bambino Gesù e la rassegnazione e la pazienza del vecchio San Giuseppe. A Siena, l'insegnamento dei frati portò a far riscoprire tutta una miracolistica minore, più domestica, un genere in cui i pittori senesi eccellevano, come si vede nelle incantevoli *Storie di San Benedetto*, attribuite a Neroccio di Bartolommeo Landi, ora alla Galleria degli Uffizi. Nella pittura, l'interesse per l'uomo diventò predominante, fino al punto che l'insegnamento religioso passò a volte in second'ordine e il significato della vicenda evangelica, che quest'arte avrebbe dovuto illustrare, rimase talora nell'ombra. E' questo il caso dei numerosi dipinti di scuola senese che rappresentano la Vergine mentre cerca di opporsi quasi con violenza agli eventi della Passione.

Ci sono naturalmente moltissimi modi in cui si può esprimere nell'arte un interesse per l'uomo. Quello preferito dai pittori di Siena era l'attenta osservazione delle emozioni umane. Era questa la tecnica di Duccio, per esempio, che riesce a imporre a chi osserva l'identificazione con i sentimenti delle figure del dipinto. Quindi, nella *Deposizione* della *Maestà*, le pie donne si stringono intorno al corpo di Cristo con un lamento intenso e appassionato, mentre la Vergine, Maria Maddalena e San Giovanni lo abbracciano e lo sostengono. Un altro modo di comunicare questo interesse per l'uomo, era l'uso di figure naturalistiche e di fondi che potessero essere identificati facilmente. Simone Martini, fortemente influenzato dall'opera del Pisano, che aveva introdotto tecniche simili nella scultura senese, era

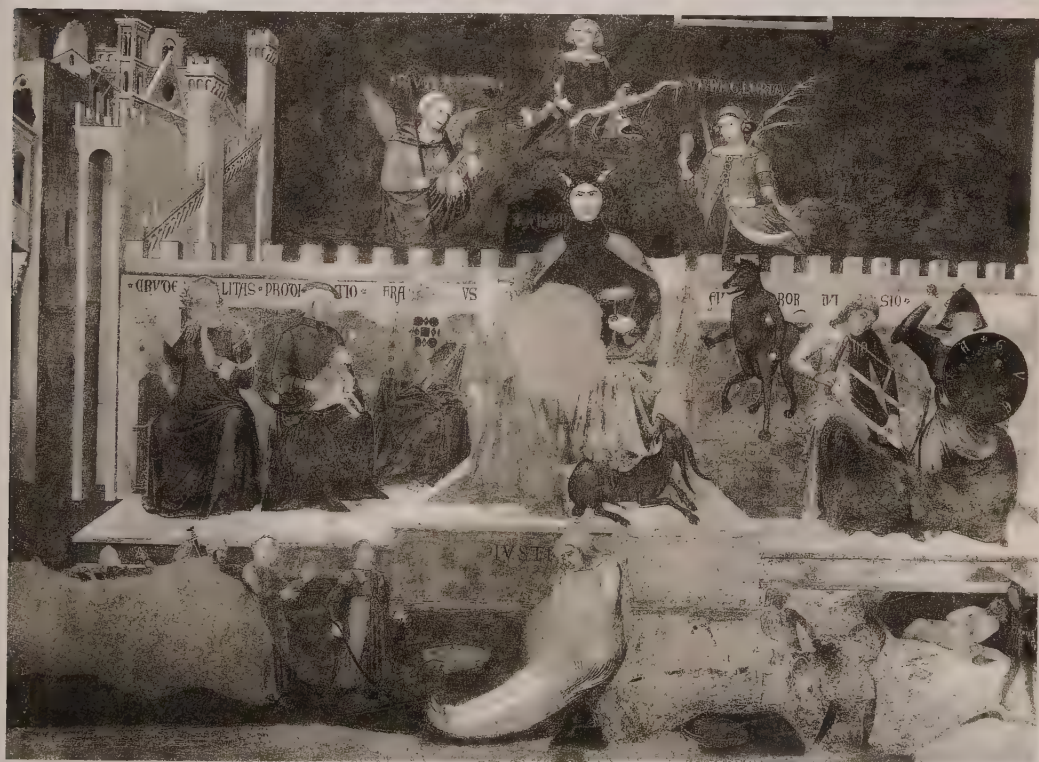
un acuto osservatore della realtà e ci dimostra sempre un grande interesse per i fenomeni naturali, come si vede nelle sue *Storie del Beato Agostino Novello*, in Pinacoteca. Insieme a questo impulso di umanizzazione, appare la tendenza a voler rappresentare anche gli episodi più umili della storia sacra. Un esempio è il dipinto di Simone Martini su *Giuseppe e Maria che ammontano Gesù nel tempio* ora alla Walker Art Gallery di Liverpool. I maggiori esponenti di questo indirizzo furono naturalmente i due Lorenzetti, entrambi in profonda sintonia con l'insegnamento dei frati.

Uno dei motivi del successo dei frati nell'ottenere quell'umanizzazione della religione che tanto desideravano, fu lo stretto rapporto che seppero sviluppare con le confraternite religiose. Le confraternite rappresentavano un mezzo per diffondere, divulgare ed estendere il messaggio cristiano in tutte le classi della società senese. Nel '300 e nel '400, dunque, confraternite e ordini religiosi contribuirono a dare un indirizzo preciso alla vita creativa e artistica di Siena. Quindi, anche nell'entourage di Santa Caterina, che contava tra gli amici più cari l'artista Andrea Vanni e il poeta Neri di Landuccio dei Tagliaresi, un epigono di Dante, si usava mettere l'accento sull'umanità del messaggio religioso, proprio come si faceva nelle arti figurative. Simili valori sono espressi con forza particolare nella poesia di Niccolò di Mino Cicerchia, la cui *Passione del Signore*, scritta nel 1364, doveva avere un grosso impatto in tutta la Toscana.

Un simile impulso spirituale, pure derivato dall'insegnamento dei frati, doveva ritrovarsi tra i Gesuiti, fondati dal parroco senese Giovanni Colombini. Colombini esortò i suoi seguaci a cantare mentre predicavano il vangelo; il genere di canti o *laudi* che ne risultò, composti da Colombini e da certi suoi seguaci come Bianco da Siena, è ancora un altro esempio del carattere popolare di questo cristianesimo nuovo, umano e spesso intensamente emotivo.

Gli stessi circoli religiosi avrebbero contribuito alla diffusione dell'opera di Dante presso un vasto pubblico, il che fu per Siena una nuova e feconda fonte di ispirazione. Le letture di Dante ad alta voce erano infatti parte integrante delle riunioni della Compagnia di Santa Caterina e di altre confraternite. Queste letture aiutarono a divulgare la sua opera tra i ceti inferiori di Siena, attraverso i quali, verso la fine del '300, Dante era diventato così universalmente noto da essere praticamente di dominio pubblico. È indicativo di una così grande importanza di Dante nella vita di Siena, il fatto che a partire dal 1346 Baccio da Spoleto ne discusse a all'Università spiegando pubblicamente la *Commedia* da un pulpito proprio fuori San Vigilio nelle più importanti feste comandate.

La grande popolarità di Dante tra i senesi, che pure era fiorentino anche se di tendenza ghibellina, non deve certo sorprendere, in quanto è una conferma del fondamentale umanesimo della cultura di Siena. La Divina Commedia, come la gran parte delle opere maggiori del dolce stil nuovo, è uno degli esempi principali dell'umanesimo della cultura toscana del '300, a cui gli ordini monastici avevano dato un



37. Ambrogio Lorenzetti: *Allegoria del Buon Governo* (Palazzo Pubblico).
 38. *Allegoria del Cattivo Governo* (ibidem).



39. 40. Ambrogio Lorenzetti: gli effetti del buon governo: la vita in città, particolari (Palazzo Pubblico).



41. Gli effetti del buon governo: particolare.



42. 43. Ambrogio Lorenzetti: gli effetti del buon governo: la vita nel contado, particolari (Palazzo Pubblico).



44. Ambrogio Lorenzetti, *immagine allegorica della Sicurezza*.



45. Taddeo di Bartolo: *i funerali della Vergine* (Palazzo Pubblico, Cappella interna).



46. Sano di Pietro: predica di S. Bernardino nel Campo (Capitolo del Duomo).

47. Predica di S. Bernardino davanti a San Francesco (Capitolo del Duomo).

48. Visione di Callisto III (Pinacoteca).

49. San Bernardino da Siena (Palazzo Pubblico).



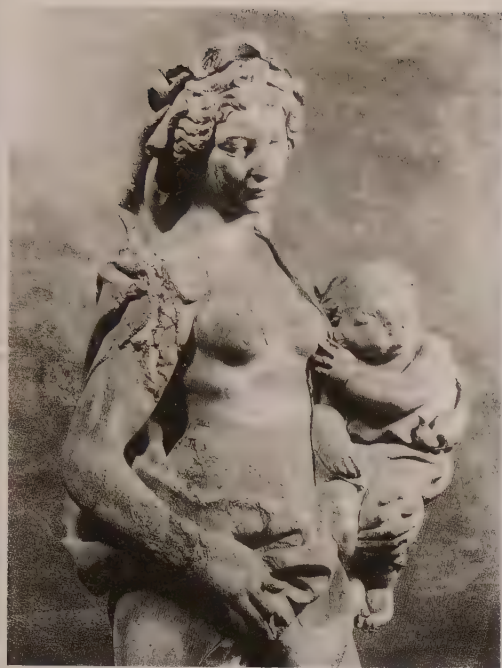
50. Matteo di Giovanni: adorazione dei Magi (S. Domenico).
 51. Santa Barbara tra angeli e sante (S. Domenico).



52. Bartolo di Fredi: adorazione dei Magi (Pinacoteca).



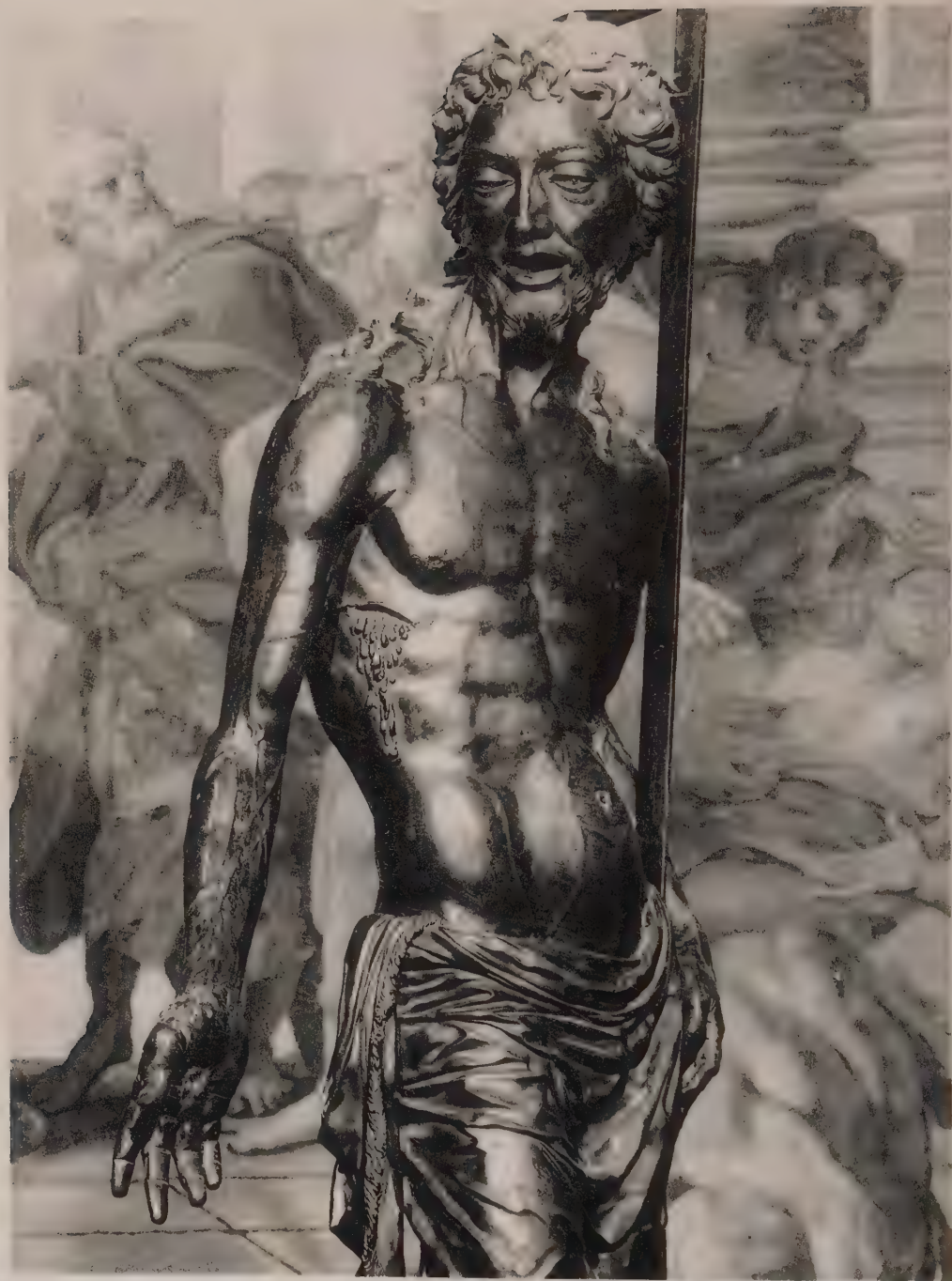
53. *Francesco di Giorgio Martini: San Giovanni Battista (Museo dell'Opa).*



54. Jacopo della Quercia: Rea Silvia.

55. Jacopo della Quercia: cacciata dall'Eden (marmi originali di Fonte Gaia, Palazzo Pubblico).

56. Matteo di Giovanni: la strage degli innocenti (pavimento del Duomo).



57. Vecchietta: Cristo risorto (Chiesa dell'Annuziata).



58. Vecchietta: *visione della madre del Beato Sorore (Pellegrinaio dell'Ospedale)*.



59. Vecchietta: *Madonna della Misericordia* (Palazzo Pubblico).



60. Sassetta: *Madonna della Neve* (Uffizi).



61. Pinturicchio: Ritratto di Alberto Aringhieri, rettore dell'Opera del Duomo (Cappella di S. Giovanni Battista, Duomo).

7. LA CITTÀ DELLA VERGINE

A SIENA l'influenza della religione nella vita civica è sempre stata enorme. Lo statuto della corporazione dei pittori del 1355, si apre con una chiara professione di fede:

Nel cominciamento, nel mezzo et ne la fine di dire et fare, nostro ordine sia nel nome de lo onnipotente Idio et de la sua Madre Vergine Madonna Santa Maria. Amen¹.

Ma una tale affermazione del significato fondamentale e onnicomprensivo della religione, non era certo ristretta ai soli pittori: infatti, l'intera vita associata della città era strutturata secondo norme di carattere religioso. La religione costituiva la base più solida e la giustificazione più autorevole dell'ordinamento politico di Siena e nessun aspetto della vita della città sfuggiva alla sua influenza. La famiglia, la vita economica, il commercio, l'educazione, erano tutti soggetti al suo controllo, mentre le cerimonie religiose giocavano un ruolo importantissimo nella città, riunendo gruppi disparati nei momenti cruciali della vita civile.

Era questa, naturalmente, la situazione di qualsiasi altra città dell'epoca pre-industriale. Tipica di Siena, tuttavia, era l'intensità particolare della vita religiosa, oltre a certe forme particolari di devozione, centrate intorno all'idea di Siena come *città della Vergine*. L'elezione ufficiale della Vergine a *Regina* della città si fa di solito risalire alla battaglia di Montaperti nel 1260. Secondo la tradizione, nelle ore di angoscia che precedettero la battaglia, Bonaguida Lucari, eletto governatore plenipotenziario per la durata della guerra, implorò il popolo di rimettersi nelle mani della Vergine. Scalzo e a capo scoperto, con una corda al collo, Bonaguida guidò una processione di cittadini verso il Duomo. La gli venne incontro tutto il clero della città e, ai piedi del coro, il vescovo e Bonaguida si abbracciarono, a significare l'unione completa di Comune e di Chiesa per la difesa della città. Poi, dopo aver pregato in silenzio, Bonaguida, che si era

prostrato davanti all'Altar Maggiore, offrì formalmente in dono la città e il contado di Siena alla Madre del Cielo.

Fu così che, stando ai cronisti, la Vergine divenne "Regina di Siena", e *SENA VETUS CIVITAS VIRGINIS*, Siena, città della Vergine. Dal 1262, a commemorazione di questo evento, due ceri bruciano giorno e notte, a spese del Comune, davanti alla cappella della Madonna del Voto in Duomo. Questo rapporto tutto speciale tra Siena e la Vergine sarebbe stato riconfermato più e più volte nei momenti di crisi. Nel 1483, gli esiliati di un regime rovesciato l'anno prima, invasero lo Stato senese e furono quasi sul punto di riconquistare la città. I dignitari del Comune, presi dal panico, decisero di offrire in dono ancora una volta la città alla Vergine. Questa offerta è ricordata in una tavoletta della Gabella del 1483, con la Vergine che si sporge dall'altare per ricevere le chiavi della città. Un notaio del governo stipulò un regolare contratto, in cui si diceva che nessuno "di qualsivoglia rango, dignità, o eminenza, ecclesiastica o temporale, debba acquisire o ritenga di aver acquisito una qualsiasi prerogativa a causa di detta cerimonia, tranne la sola Vergine", che diventava pertanto *vera domina, custos, defensio, et praesidium nostrum*², mentre i magistrati della città, da allora in avanti, avrebbero dovuto considerarsi suoi immediati vassalli e rappresentanti, derivandone direttamente la propria autorità. Anche in questa occasione, come già nel 1260, la Vergine accolse le preghiere dei senesi. L'attacco degli esiliati fallì, e i ribelli furono ricacciati fuori dal territorio della Repubblica, rifugiandosi nello Stato della Chiesa (ma non si può tacere che, appena quattro anni più tardi, gli stessi esuli sarebbero rientrati trionfalmente a Siena).

Un'ulteriore dedicazione della città ebbe luogo nel 1526, quando le forze papali e fiorentine avevano invaso il contado fin sotto le mura e si erano accampate proprio fuori Porta Camollia. Ancora una volta i senesi si affidarono alle mani della Vergine. La milizia cittadina, con cento cavalieri, tentò una sortita dalle porte di Fontebranda e di Camollia e il nemico fu, a quanto pare miracolosamente, messo in fuga. Alcuni anni più tardi, quando Carlo V minacciava di voler erigere una sua fortezza in città, i senesi capirono che erano le loro libertà tradizionali a venire attaccate e fu pertanto cosa ovvia per loro ricorrere di nuovo alla Vergine nel corso di una cerimonia:

*eguale a quella che fu fatta nel tempo de la sconfitta di Monte aperto, acciò l'onnipotente Dio, e la imacolata madre Maria Vergine, exaudisca la città et mantenimento de la sua libertà*³.

Una solenne processione si snodò lungo le strade che portano al Duomo, con i dignitari cittadini "i quali signori vestiti di panorazo con lor mantelli si come si costuma il Venerdi Santo"⁴, condotti dal Capitano del Popolo, Claudio Zuccanti e accompagnati da cinquanta ragazze nubili. Le chiavi della città, poste su un vassoio d'argento, furono solennemente offerte alla Vergine dallo stesso Zuccanti che, in nome del popolo senese, la implorò di far cambiare idea a Carlo V. Fu fatto voto solenne di provvedere alla dote di cinquanta ragazze da

marito non soltanto per quell'anno, ma ogni anno fino a che Siena avesse conservato la propria indipendenza. Comunque, anche se durante gli ultimi giorni tragici della Repubblica si cercò di fare un'estrema dedicazione solenne della città alla Vergine, stavolta le preci dei senesi rimasero inascoltate, e in capo a cinque anni la libertà di Siena era perduta.

Ma l'intensità dell'esperienza religiosa di Siena sopravvisse al collasso della Repubblica e, in un certo senso, perfino aumentò, poiché le forme del culto divennero praticamente i soli canali attraverso i quali potesse ancora esprimersi un'identità collettiva senese. In questa ricerca di una nuova espressione di identità culturale, spicca alla fine del '500, lo svilupparsi del culto popolare della Madonna di Provenzano. Nel 1594, sempre di fronte a una catastrofe (stavolta si trattava di peste e carestia), i senesi decisero ancora di rivolgersi alla loro tradizionale avvocat, la Vergine. Sfortunatamente la loro supplica non poté attuarsi nel corso di una funzione nel Duomo, come si era sempre fatto, per il motivo, invero alquanto deprimente, che l'Arcivescovo* di Siena era in lite con il Rettore del Duomo. I senesi pertanto dovettero rivolgersi all'immagine di Nostra Signora di Provenzano, peraltro popolarissima. Questa Madonna era situata in mezzo a due finestre, nella poverissima viuzza de' Provenzani di Sotto, proprio al centro del tradizionale quartiere del vizio. Nel 1552, un soldato spagnolo ebbe la temerarietà di far fuoco con il suo archibugio contro questa Madonna, un sacrilegio talmente orrendo da far nascere un vero e proprio culto intorno a questa immagine, che in breve tempo si sarebbe guadagnata una grande reputazione per i suoi miracoli. Così, fu proprio alla Madonna di Provenzano che, come si vede sulla tavoletta della Biccherna del 1592-94, le autorità cittadine si recarono in pellegrinaggio nel 1594, facendo voto di costruire la grande chiesa che oggi ospita l'icona miracolosa e che sarebbe stata completata nel 1611. Infatti, la festa di Santa Maria di Provenzano, il 2 di luglio, sarebbe rimasta una delle principali nel calendario di Siena.

Per tutto il '600 e il '700 i senesi continuarono a ritenere di essere sotto la protezione speciale della Vergine, alla quale continuarono a ricorrere in molte occasioni, particolarmente durante le pestilenze e i terremoti. Il sentimento religioso popolare era solidissimo come sempre e fu pertanto gravemente offeso dalle riforme anticlericali del Granduca Leopoldo I alla fine del '700, figuriamoci poi dai sentimenti anticattolici di tanti giacobini! Non c'è dunque da sorprendersi se la rivolta antigiacobina del 1799, nota per il suo slogan di "Viva Maria e a morte i giacobini!", dovesse trasformarsi in una specie di festa religiosa. I reazionari annunciarono la loro vittoria in questi termini:

E' piaciuto alla Beatissima Vergine Maria, nostra speciale avvocat e Signora, che tante volte ci ha protetti nelle pubbliche calamità, di esaudire i nostri più fervidi voti, liberandoci dalla servitù di gente straniera, ... restituendoci le nostre leggi, i nostri costumi⁵.

* Siena fu elevata al rango arcivescovile da Pio II nel 1459.

L'Arcivescovo Chigi-Zondadari di Siena decise di dare il suo avallo alla reazione anti-giacobina, ordinando che l'immagine miracolosa della *Madonna del Voto* venisse esposta ai fedeli in segno di ringraziamento per la vittoria sui francesi. Al contempo, l'Arcivescovo non fece niente per impedire l'orrendo scempio che si sarebbe svolto sul Campo, dove i controrivoluzionari eressero un gran rogo su cui bruciarono vivi diciannove ebrei, tra cui sei donne.

La vergogna dei terribili fatti del 1799 rimase nell'aria per parecchio tempo e fece sì che si sviluppasse un certo anticlericalismo tra le menti più liberali della città. Eppure, paradossalmente, non servì a smorzare l'ardore religioso dei senesi. Siena rimase, ed è ancora, la città della Vergine, quali che siano i fatti o i misfatti commessi in suo nome. Ancora nel 1944, quando sulla città incombeva la minaccia di un bombardamento alleato, Siena venne offerta in dono alla Regina dei Cieli, secondo la formula che leggiamo all'ingresso della Cappella del Voto in Duomo. A quest'ultima cerimonia partecipò tanta di quella folla da traboccare fuori dal Duomo sulla piazza antistante, per ascoltare le parole del podestà che rinnovava il patto stretto con la Vergine fin dal '200:

con la profonda devozione dei Padri nostri e come essi fieri di una fede che non si offuscò nei tempi ... Ritorniamo, o Regina di Siena, perché intendiamo onorarVi ed averVi nel nostro cuore, voce della nostra coscienza, luce del nostro spirito, fonte inesausta di quell'amore per il prossimo che solo può salvare la Patria nostra⁶.

Non c'è dubbio che il rapporto specialissimo, espresso in queste cerimonie, della città di Siena con la Vergine Maria, ha sempre messo in imbarazzo i forestieri. Questo rapporto, infatti, si può comprendere soltanto dall'interno. Possiamo tuttavia provare a descrivere certe sue caratteristiche, fra le quali quella che colpisce di più è la sua strana confidenzialità. Fin dal medioevo, dopotutto, nessun senese poteva intraprendere la benché minima transazione commerciale senza che fosse presente la Vergine: infatti tutte le monete di Siena portavano l'iscrizione *Sena Vetus Civitas Virginis*. E quando il campanone della torre suonava a distesa per chiamare a raccolta i magistrati della Repubblica, il suono iniziava con tre rintocchi separati e distinti, a ricordo della formula dell'Annunciazione, mentre si chiamava proprio "Ave Maria" la campana del Duomo che ne batteva i rintocchi ogni sera.

Questa grande confidenza nel rapporto tra Siena e la Vergine non ne sminuiva in alcun modo l'intensità mistica. La città era infatti intesa come "figlia di Maria", e veniva dunque affratellata allo stesso Gesù Bambino, con cui divideva l'amore materno. Così, possiamo spiegare il perdurare dell'influenza della *Maria Lactans* nella tradizione della pittura senese. Questo motivo, il cui significato profondo nel contesto senese si ricollegava fra l'altro al simbolo tradizionale della lupa e dei gemelli, era fonte di costante ispirazione. Infatti la più amata e la più popolare di tutte le opere di Ambrogio Lorenzetti, sia durante la sua vita che nei secoli successivi, è stata proprio la *Maria*

Lactans, dipinta intorno al 1340 e collocata nel Seminario Arcivescovile. Nonostante fosse un soggetto già impiegato dagli scultori, non era ancora stato reso in pittura, ma fin da subito il quadro di Lorenzetti si rivelò così ben intonato alla sensibilità religiosa dei senesi, che riscosse un successo immediato e ispirò innumerevoli varianti.

Il calore di questo rapporto, così come ci appare nei dipinti che rappresentano la Vergine che allatta il Bambino, fu in seguito adoperato da mistici e predicatori senesi per simbolizzare la relazione tra Cristo e la Chiesa, o tra la Chiesa e i devoti. E così Santa Caterina poteva affermare:

*la religione cristiana, corpo universale, ed anco il corpo mistico della Santa Chiesa: ciò dico de' miei ministri, i quali sono quelli che si pascono e stanno alle mammelle sue. E non tanto che si pascano, ma elli anno a pascere e tenere a queste mammelle l'universale corpo della religione cristiana, e di qualunque altro volesse levarse dalla tenebre della infedeltà e legarsi come membro nella Chiesa mia*⁷⁷.

Per i senesi, di qui a mettersi nei panni del "cittin che poccia" al petto di Maria non era che un passo molto breve, secondo quanto si afferma in un famoso distico rivolto alla Vergine:

*Tu, che per dar tutto il tuo latte a Siena
Il celeste Figliuol non tieni allato*

I senesi amavano soffermarsi proprio sulla tenerezza umana di Maria: così San Bernardino ne descriveva il rapporto con il Bambino:

*E poi che l'ebbe parturito quanta dolcezza avea Ella governandolo, lavandolo, nutrendolo e facendoli quelli che a l'altre criature si fa*⁷⁸

Anche i pittori svilupparono questi temi: invero, nessuna scuola di pittura si è mai soffermata con tanto lirismo e tenerezza sul tema della Madonna col Bambino. Ai primordi di questa tradizione vi è la *Madonna da Crevole* di Duccio nell'Opera del Duomo, in cui il Bambin Gesù fissa la madre con sguardo tenerissimo, sollevandole il velo con la mano destra. Un'altro splendido esempio della fine del '300 è il *Polittico (Madonna in Trono con bambino e santi)* di Paolo di Giovanni Fei, nella Pinacoteca di Siena, purtroppo in pessimo stato: un'espressione esplicita di tenerezza materna, con la madre che solleva un po' il Bambino con la mano, in modo che le loro guance si tocchino, mentre il piccolo la guarda affettuosamente negli occhi e le sfiora il mento con la mano. Un esempio tipicamente rinascimentale dello stesso tema, è invece la *Madonna col Bambino* di Matteo di Giovanni, che si trova a Pienza. Stavolta il Gesù Bambino è in piedi sulle ginocchia della madre e le accarezza leggermente il viso.

Tanta tenerezza di Maria viene ancor più in luce quando ci appare come *Regina dell'Umiltà*. Per San Bernardino, l'umiltà era la più grande virtù di Maria, in quanto:

*noi leggiamo che il dimonio cadde di cielo solo per la superbia, e Maria co la umiltà venne a salire in gloria*⁷⁹.

Di conseguenza, un'iconografia particolarmente cara ai senesi è proprio quella della *Madonna dell'Umiltà*, in cui la Vergine viene ritratta seduta per terra. Paolo di Giovanni Fei, per esempio, dipinse questo tema almeno due volte e la giustamente famosa *Madonna Branchini* del 1427, di Giovanni di Paolo, ora a Pasadena, non è che una splendida *Madonna dell'Umiltà*, in questo caso circondata da cherubini, che sembrano quasi volerla sollevare da terra con le ali.

Dipinti come questi, dunque, non interessano soltanto lo storico dell'arte, ma sono anche importanti documenti di storia, che illustrano fedelmente la natura particolare del culto della Madonna nella Siena medievale. In questo clima, non sorprende affatto che le immagini della Vergine più amate divenissero assai più di semplici dipinti e fossero investite di una vita propria. Nel corso dei secoli, avvennero infatti molti miracoli legati al premio o alla punizione impartite da questa o quell'immagine sacra, tanto che si pensava che queste immagini gioissero insieme alla città e piangessero con essa. Fu così che nel 1550, la *Maestà* di Duccio fu portata in solenne processione dal Duomo fino alla Fortezza spagnola, in modo che vedesse con i suoi occhi "*l'antique mura e li alti palazi già in parte mossi in ruina*"¹⁰.

In occasioni del genere, si faceva delle immagini sacre un uso apertamente politico. Proprio come il possesso fisico del Palazzo Pubblico conferiva a qualsiasi gruppo di cittadini il diritto di governare la città, così il possesso delle icone intorno a cui ruotava tanta parte della vita pubblica, conferiva a qualsiasi regime il carisma della religione. Quindi, nel 1524, tra i primi atti dei congiurati che avevano rovesciato i Petrucci, vi fu ancora una parata della *Maestà* di Duccio per le vie della città.

Episodi del genere illustrano il potere essenzialmente magico di cui qualsiasi dipinto di carattere sacro veniva investito a Siena. Infatti, mentre oggi consideriamo questi dipinti soprattutto come opere d'arte, per tutto il medioevo la loro funzione principale rimase quella magica. Questo spiega l'usanza di salvare anche il più piccolo brandello o frammento dipinto rimasto intatto dopo un incendio per collocarlo dentro un tabernacolo in un crocicchio. Questi tabernacoli avrebbero presto attratto le offerte dei fedeli e sarebbero spesso divenuti centri di culto e fonte di cure miracolose. Molti di questi tabernacoli adornano ancora le strade di Siena e parecchi sono tutt'altro che dimenticati.

All'idea del potere magico dei dipinti bisogna collegare anche una dimensione politica, sempre in primo piano nel rapporto tra la Vergine e la sua città. Infatti, le immagini di Maria venivano poste alle porte della città, come a Camollia e a Porta Romana, come uno scudo magico di difesa nei punti più deboli, e il potere di queste immagini veniva invocato spesso per fini prettamente politici. Infatti se la Vergine era Regina di Siena, aveva anche degli obblighi verso la sua città, incluso quello di difenderla dai nemici. Come si vede nel dipinto di Sano di Pietro che raffigura *La Vergine che comanda a Papa Callisto III di proteggere Siena*, Maria era l'avvocata di Siena sia presso Dio che presso gli uomini, e in questi termini ci si rivolgeva a lei

nei documenti ufficiali. Il suo ruolo in questo senso veniva ben spiegato da San Bernardino:

*Ella si fa inanzi a' pericoli; ella si fa inanzi alle tentazioni, dicendo e comandando: - va' via, maladetto, va adietro co la mala ventura: lassa stare questa mia città, dove abitano tanti miei divoti*¹¹.

Questo rapporto schiettamente politico tra la Vergine e Siena legava entrambe le parti in una serie di obblighi reciproci, come vediamo in una relazione del 1321 sul problema della ricostruzione del Duomo. I senesi sono esortati a costruire un edificio bello e armonioso che:

*cum omnibus fulgidis ornamentis, que ad tam magnia tamque onorificam et pulcram ecclesiam pertinent et expectant: ad hoc, ut noster dominus Jesus Christus et eius Mater Sanctissima, eiusque curia celestis altissima in ipsa ecclesia benedicatur et collaudetur in ynnis, et dictum Comune Sen: ab eis semper protegatur aversis et perpetuo honoretur*¹²

La Vergine voleva il suo tempio: in cambio Siena poteva contare su di lei. L'iscrizione dell'aureola della *Madonna della Neve* del Sassetta esprime più succintamente, ma con intensità non minore il medesimo concetto: *Se fidi in me, Siena, sarai piena di grazia*, il che diviene del tutto esplicito in una petizione degli abitanti di Fontebranda del 1470, in cui si ricordava alle autorità che:

*considerato quanto apartiene a la Repubblica studiare che le devozioni spirituali e templi divini accreschino ne la città: maxime a la vostra per lo dono celeste de la dulcissima libertà la quale godiamo intra pochissime città del mondo*¹³.

A Siena, tutto veniva dunque inserito nell'ambito di un mercanteggiare con il cielo complicato e continuo. In occasione delle feste maggiori si liberavano i carcerati, affinché "*Dio e la Vergine Maria conservino la città e il popolo di Siena in stato buono e pacifico*"¹⁴, inoltre si davano elemosine ai poveri "*per il bene della città e la preservazione del suo stato presente*"¹⁵, mentre nel 1427, quando la minaccia di una nuova guerra con Firenze venne finalmente scongiurata, il Consiglio Generale ordinò che si rendesse grazie alla Vergine aumentando la spesa pubblica per la festa di ferragosto.

Questa visione del mondo implicava che qualsiasi crisi nella vita della città veniva fronteggiata mediante dei tentativi di rinnovare il patto con il Cielo, ricapitolando tutta la propria storia nei termini di un bilancio delle buone azioni e dei peccati. Si nominava un comitato con il compito di redigere una specie di libro mastro mistico, il cui bilancio sarebbe stato sottoposto sia a Dio che alla cittadinanza per approvazione congiunta. Pertanto, quando Carlo V nel 1550 decise di far costruire in città una sua fortezza, si riunì un comitato il cui solo scopo era quello di placare l'ira del cielo, incominciando con il pacificare tutte le lotte tra le varie famiglie. Uno dei cittadini più influenti, Lelio Tolomei, suggerì alcune misure volte allo stesso fine: bisognava rinnovare il sostegno all'Ospedale e far redigere all'Arcivescovo e al suo vicario un rapporto sullo stato della moralità pubblica,

che illustrasse quali fossero i settori che più lasciavano a desiderare. In ogni caso, secondo Tolomei, era opportuno ridurre il prezzo del sale *“per compassione de poveri”*¹⁶. Quando finalmente avvenne il miracolo tanto atteso e gli spagnoli furono cacciati dalla città, la prima riunione del Consiglio Generale dovette prendere in esame con procedura d'urgenza le modalità per pareggiare il debito di Siena con il cielo:

*Si propone se pare et piace al presente eccellentissimo senato fare elemosine per la recuperata Libertà a persone Religiose et Mendicanti secondo che al medesimo parrà*¹⁷.

Ancora oggi simili mercanteggiamenti in fatto di religione sopravvivono a Siena, come si vede nel rapporto tra i contradaioi e il loro santo patrono. Dice il contradaio: *“T'ho dato il cero, e mi devi da' il cencio!”* (cioè il palio) e, al santo che non rispetta il patto, vengono spenti tutti i lumi.

Anticamente, nel corso di queste contrattazioni venivano presi in esame anche tutti i peccati dei singoli, non tanto per il loro effetto negativo sull'anima di ciascuno, ma perché i peccati, attirando le ire del cielo, rappresentavano una minaccia per il *ben comun*. Le leggi del tempo insegnavano che ognuno era responsabile dell'intera comunità e di ciascuno dei propri concittadini: la mancanza o il debito di uno, era dunque la mancanza o il debito di tutti. Quindi, il delicato equilibrio del *Buon Governo* di Lorenzetti era subordinato al fatto che bastava un singolo peccatore per contaminare l'intera città, in quanto:

*però che colui che non è corretto e non corregge fa come il membro che è cominciato a infracidare, che se'l gattivo medico vi pone subitamente l'unguento solamente e non incuocia la piaga, tutto il corpo imputridisce e corrompe*¹⁸.

Di conseguenza, San Bernardino così parlava ai suoi concittadini:

*Come le immondizie si portano fuori casa perché non la infettino, così si devono mettere i cattivi fuori del commercio umano, in prigione o alla morte*¹⁹.

insegnando che il dovere principale dei governanti sta nel preservare il bene comune, nell'incoraggiare bontà e virtù ma soprattutto, nel tenere a freno i peccatori e prevenire il peccato. Così facendo, gli abitanti di Siena avrebbero avuto la meglio su tutti i nemici, e sarebbero stati protetti da grandine, pestilenza, tuoni, tempeste, folgori, carestie e pesti che: *“Dio manda in terra per punire i nostri peccati”*²⁰.

In un contesto simile, la morale e la religione venivano a legarsi intimamente agli affari cittadini veri e propri e divenivano oggetto dell'interesse di tutti. La vicenda biblica di Sodoma e Gomorra assumeva dunque per i senesi un rilievo tutto particolare. Nella redazione delle leggi della città, assistiamo all'elaborazione di un codice penale in cui i crimini peggiori erano considerati quelli che potevano intaccare maggiormente il benessere spirituale della comunità. *“Venefici, patricidi, incendiari, assassini di strada, chi battesse*

moneta falza, ... rattori di donne, chi usasse carnalmente co' monache, sodomiti, bestemmiatori di Dio del figliuolo et de la Vergine protettrice di questa città, o alcun santo o che di loro parlasse con parole obrubriose et impudiche o che le loro immagini percotesse-no o imbrattasseno"²¹, erano coloro contro i quali la legge veniva applicata con tutto il suo rigore. Gli ebrei; considerati "dispregiatori della gloriosissima Vergine Maria"²², venivano pertanto maltrattati, perseguitati e messi al bando, mentre nel 1324 si varò una speciale legislazione contro i sodomiti, con la speranza che:

*grazie a queste ... sante provvisioni, Nostro Signore Gesù Cristo, e sua madre gloriosa e sempre vergine Maria, avvocata e protettrice della città, del Comune e del popolo di Siena, nella loro bontà e misericordia ... rimuoveranno questo scandalo dalla città, e condurranno presto la città e i suoi cittadini a uno stato di tranquillità e di pace, ... uno stato in cui li preserveranno a lungo*²³.

Per tutto il medioevo, nonostante i frequenti conflitti tra città e vescovo, non vi fu a Siena alcuna autentica frattura tra Chiesa e Stato, ma in realtà vi fu invece una normale convergenza di interessi, simboleggiata dalla lampada che dopo il 1262 doveva rimanere sempre accesa in onore della Vergine sul *carroccio*, come se quel carro da guerra fosse stato un altare. Inoltre, per tutte le importanti opere pubbliche, il Comune non si peritava di tassare il clero, non volendo operare alcuna distinzione tra chierici e laici per il contributo ad opere messe in atto per "*il bene universale di tutti*"²⁴. D'altro canto, le feste religiose erano anche ricorrenze civili e la loro osservanza era d'obbligo per tutte le corporazioni e gli istituti del Comune. Alla fine del '300 vi erano ben 71 di queste giornate di festa escluse le domeniche, celebrati insieme da chiesa e secolo.

Una simile convergenza di interessi è quella che si vede tra i senesi e i loro numerosi santi che, per quanto ascetici non rigettarono mai interamente la vita del secolo. Anzi furono proprio le miserie della vita di città - peste, povertà, carestia, turbamenti politici e sociali - ad agire da catalizzatori della loro spiritualità, risvegliandone l'impulso religioso. Questi santi dedicarono la vita ad alleviare i mali tipici dell'urbanesimo e alla soluzione di problemi di carattere sociale. La missione dei santi di Siena mirava dunque a una sacralizzazione della vita urbana e tutto il loro predicare era volto a fare di Siena una nuova Gerusalemme. Furono proprio questi santi, infatti, a elaborare una ideologia civica, insegnando ai senesi a concepire la propria città non soltanto con orgoglio campanilistico, ma come il luogo di una vita migliore e più alta, nel quale Siena e Gerusalemme si identificavano davvero. L'identificazione tra le due città è tipica di San Bernardino:

*Ode quello che santo Luca disse per bôca di Dio ... Vedendo Jesu la città di Siena, pianse sopra a lei...*²⁵

E i senesi amarono i loro santi proprio per l'affetto che questi avevano portato alla città. Lo stesso Beato Ambrogio Sansedoni, un acceso misogino in continua lotta con le pressanti tentazioni del demonio, fu amato non tanto per le sue virtù ascetiche quanto per i

preziosi servigi resi alla città. Nel 1271, infatti, il Beato Ambrogio riuscì a persuadere Papa Gregorio a sciogliere le sanzioni comminate contro Siena: è proprio per questo successo che nella pittura senese viene rappresentato mentre regge con le braccia la città che ha sottratto al dominio del diavolo.

Un santo egualmente popolare è il Beato Agostino Novello: di famiglia senese, entrò nell'ordine agostiniano e visse da eremita l'ultima parte della vita a San Leonardo al Lago, vicino a Siena, dove morì il 19 maggio 1309. I senesi gli volevano bene per il suo intimo interessamento agli aspetti più minuti della loro vita quotidiana. Mentre alla Vergine si ricorreva tutti insieme nell'ora del bisogno estremo, era al Beato Agostino Novello che ci si rivolgeva nella vita di tutti i giorni. Nella pala d'altare dipinta da Simone Martini per la Chiesa di Sant'Agostino, sono raffigurati quattro di questi interventi del Beato: un bambino minacciato da un lupo, un altro che cade da un balcone, un altro ancora che cade da un'amaca e un cavaliere sbalzato da cavallo.

A prima vista, sembrerebbe più difficile accettare come santo dell'urbanesimo un terzo Beato di Siena, Giovanni Colombini, fondatore dell'Ordine dei Gesuati, che arrivò al rifiuto totale della vita secolare. Descritto, nelle parole del suo biografo, Feo Belcari, come *"di gentile complessione e di piccola e sottile persona"*²⁶, apparteneva alla classe dirigente, tra i membri più in vista dell'Arte della Lana. Era anche mercante e banchiere e la sua banca aveva filiali a Perugia, a San Giovanni d'Asso e a Castiglion d'Orcia. Rivestì un'alta carica all'epoca dei Nove, e può anche essere stato membro dell'esecutivo di governo. Nel 1335, comunque, proprio prima della caduta dei Nove, Colombini attraversò una crisi religiosa, abbandonò tutti i suoi affari e si disfece di tutti gli averi, donandone la maggior parte al convento di Santa Bonda e all'Ospedale di Santa Maria della Scala.

Lo stile di vita successivamente adottato da Colombini sembra essere ispirato a un rifiuto totale dell'esperienza urbana: eppure, paradossalmente, questo rifiuto è comprensibile soltanto all'interno del contesto dell'urbanesimo. Per Colombini, i peccati peggiori erano l'opulenza, lo sfruttamento e soprattutto l'usura. Per riparare alle sue proprie mancanze in questo campo, si fece flagellare davanti al Palazzo, implorando i compagni di mettere a nudo tutti i suoi peccati contro la collettività, come l'aver venduto grano a prezzi gonfiati e l'aver speculato sulla fame del prossimo.

A Siena, come in altre città medievali, tanta insistenza sui mali dell'usura derivava dal predominio dell'attività bancaria nella sua vita economica. Filippo Agazzari, un altro ricco senese che si era ritirato nel romitaggio di Lecceto, ritornò più e più volte sui mali dell'usura nei suoi *Assempri*, una raccolta di apologhi redatta intorno alla fine del '300. Gli usurai di Agazzari fanno sempre una fine miseranda, senz'alcuna speranza di vita eterna, simboleggiando la corruzione delle loro anime con quella dei loro corpi che, raccomanda Agazzari, *"si debbano sotterrare al fosso co' cani e co' le bestie, e non ne le chiese e*

ne' luoghi sacri"²⁷.

Questo genere di religiosità andava ancora per la maggiore nel '500, come si vede nella predicazione di uno strano fanatico, quel Bartolomeo Carosi da Petroio, noto ai senesi con il nome di Brandano. L'opposizione di Brandano ai valori dell'urbanesimo era rigida come quella di un santo medievale, con lo stesso odio per la mercatura, le banche e l'usura, cui attribuiva la causa di tutte le miserie dell'uomo. In faccia a banchieri e mercanti, Brandano diceva: *"la terra manda l'abbondanza e voi mettete la fame"*²⁸.

Tuttavia, nonostante tutta questa animosità contro i valori dell'urbanesimo, l'origine delle sue idee va ricercata in un cristianesimo distintamente urbano, dalle radici flessibili ma robustissime. La religione a Siena era infatti ben lontana dall'essere appannaggio di una casta separata di preti e di sacerdoti. Al contrario, molte espressioni della pietà religiosa avevano un orientamento essenzialmente laico, e viceversa gli statuti delle *arti* o corporazioni mostravano sempre un marcato orientamento religioso. I membri delle corporazioni erano obbligati a osservare le feste comandate, a tenere chiuse le botteghe fino a dopo il mattutino per tutta la durata della quaresima e venivano multati se bestemmiavano. In effetti la funzione primaria delle corporazioni era soprattutto quella di assicurare orazioni alle anime del purgatorio più che di badare agli interessi di categoria. Obbligando ciascun membro a presenziare ai funerali di tutti gli altri, le corporazioni erano anche un viatico per facilitare il passaggio tra questo e l'altro mondo, assai più valido della parrocchia. Quale istituzione religiosa, ciascuna corporazione era infatti legata a una chiesa o vi possedeva un altare. La vita sociale della corporazione raggiungeva il suo culmine ogni anno nelle grandi processioni del *Corpus Domini*, che a Siena, come in molte altre città dell'occidente europeo, era la grande festa delle arti e dei mestieri.

Un'altra importante espressione del cristianesimo cittadino erano le confraternite religiose, formate da gruppi di uomini e donne di vedute simili che si riunivano con vari propositi pii. A Siena vi era un gran numero di queste confraternite e, all'inizio del '700, quando erano già in pieno declino, se ne contavano ancora 54. Molte erano di origine medievale, sorte in particolar modo nel periodo successivo alla peste, altre risalivano all'inquieto inizio del '500, ma se ne fondarono ancora fino al '600 e al '700. Pur avendo spesso una loro base territoriale ed essendo collegate alla vita religiosa delle contrade, le confraternite traggono origine da un medesimo impulso, quello dell'inserimento di un corporativismo ecclesiastico quasi feudale nel contesto della vita più libera e meno ordinata della città. In termini sociali, le confraternite risultarono di grandissimo beneficio per Siena: ciascuna infatti rifletteva come in un microcosmo la struttura sociale dell'intera città, in quanto al loro interno erano rappresentate tutte le classi sociali. Come risultato, si aprirono nuovi canali di comunicazione e di controllo tra l'élite di governo e le classi più povere della comunità cittadina.

Uno degli scopi principali delle confraternite, come già delle

corporazioni, era l'obbligo della penitenza, come strumento di difesa degli affiliati contro l'ira del Signore. Questo era particolarmente evidente in certe confraternite di flagellanti, come i Disciplinati di Santa Maria della Scala, la Compagnia dei Penitenti e i Disciplinati di San Michele. Le confraternite operavano anche come istituzioni di carità, una virtù che derivava direttamente dalla loro natura spirituale. Anche i criminali e i carcerati erano fatti oggetto di attenzioni caritatevoli: e la Compagnia di San Giovanni Battista, nota anche come Compagnia della Morte, per esempio si specializzava nel fornire conforto e aiuto ai condannati a morte, che venivano sepolti nel suo Oratorio. Nel '700 la Compagnia distribuiva ancora regolarmente pane, sale e carbone ai reclusi che, senza questa assistenza, talora sarebbero stati lasciati morire di inedia o di freddo.

Anche i poveri erano oggetto di carità pubblica. La confraternita laica di Sant'Antonio Abate in San Martino, per esempio, si prendeva cura dei più miserabili e svolgeva un servizio di assistenza all'Ospedale di Santa Maria della Scala. Inoltre organizzava delle scuole elementari e aiutava i mendicanti. La Congregazione di San Pietro fu fondata nel 1522 con lo scopo:

*di provvedere con generose limosine, e continui suffragi tanto ai morti, che ai vivi come a povere fanciulle nubi, ad infermi, e poveri di tutti gli stati, ed in tutti i tempi, e particolarmente nelle carestie*²⁹.

Particolare attenzione veniva dedicata dalle confraternite a coloro che, come i nobili decaduti, si vergognavano di chiedere l'elemosina. Questo genere di carità era improntato ai valori cristiani, ma anche al rispetto dei valori sociali. Lo stesso dicasi dell'usanza delle confraternite, di provvedere di una dote le ragazze da marito, per le quali si auspicavano sempre matrimoni regolari, scoraggiandone il fornicare indiscriminato.

Altre opere caritatevoli erano rivolte a dare un sollievo almeno temporaneo alla povertà. Era questa la carità che si faceva regolarmente: il 16 gennaio, per esempio, la Compagnia di Sant'Antonio Abate distribuiva denaro e pane a 350 poveri e il 12 giugno la Congregazione degli Uomini Pii di Sant'Onofrio offriva una cena a tredici tra i più poveri della città. Una gran parte della carità, tuttavia, era a carattere saltuario: somme elargite a madri di gemelli, a forestieri in gravi ristrettezze economiche, a vittime di incidenti, ai parenti di chi era troppo povero per permettersi un funerale.

Ai propri membri, le confraternite riservavano un'assistenza più sistematica, prendendosi cura dei malati, dei vecchi, degli infermi, degli orfani o delle vittime di incidenti. Quindi, la Compagnia della Morte ridistribuiva regolarmente ai propri fratelli e sorelle più poveri delle elemosine in forma di denaro, di cibo o di medicine. Anche i prestiti ai fratelli in difficoltà momentanea erano assai comuni.

È proprio all'interno di questo mondo di carità attiva, di questo cristianesimo civico espresso da corporazioni e confraternite, che possiamo cogliere appieno la figura di Santa Caterina. Con un tempismo che le sarà caratteristico, Caterina Benincasa nacque nel

giorno dell'Annunciazione, il 25 marzo del 1347, nel quartiere di Fontebranda, insieme a una sorella gemella che non sopravvisse alla nascita. Almeno secondo la tradizione, Caterina era la più giovane dei venticinque tra figli e figlie di un tintore benestante, la cui famiglia era molto attiva nella politica cittadina. Il fratello di Caterina, Bartolo, rimase coinvolto nelle sollevazioni dell'ultimo '300 e tutta la famiglia cadde in disgrazia con i moti del 1368.

E' significativo dunque, che in risposta alla propria vocazione, Caterina nel 1364 non abbia scelto di entrare in un convento ma nell'ordine dei terziari domenicani. Da terziaria, poteva infatti vivere *nel* mondo senza essere *del* mondo: la sua scelta sembra dunque indicare un rifiuto ragionato e costruttivo dell'ideale monastico, così poco pertinente alla vita di città. Carattere dominante del pensiero cateriniano e uno dei suoi contributi più originali al complesso della tradizione cattolica, è dunque il porre l'accento sui valori dell'esperienza laica, del lavoro *nel* mondo. Caterina vedeva la varietà della vita, la multiformità delle occupazioni e dei progetti degli uomini, come una manifestazione della "grandezza della bontà di Dio"³⁰.

Né Caterina aveva quell'orrore del denaro e della ricchezza di tanti altri mistici senesi: anche se a un certo punto implorò la povertà per la propria famiglia, poiché credeva che la prosperità fosse la causa prima della loro povertà di spirito, Caterina continuò a non considerare la proprietà, i beni materiali e gli uffici terreni come un impedimento o un ostacolo sulla via della salvezza:

perché ogni cosa è buona e perfetta, e create da me che so' somma Bontà, e fatte perché servano alle mie creature, che ànno in loro ragione. ... In ogni stato che la persona vuole stare, abbi buona e santa volontà ed è piacevole a me. ... Volendo stare nel mondo, possono, e possedere le ricchezze, e tenere stato di signoria, e stare allo stato del matrimonio, e nutrire ed affadigarsi per li figlioli. Qualunque stato si vuole essere possono tener, purché in verità essi taglino il veleno della propria sensualità, la quale da morte eternale³¹.

Quindi, Caterina scelse di continuare a vivere nella casa del padre: qui, contro il volere della famiglia, che avrebbe preferito per lei un buon matrimonio, visse per tre anni come una reclusa, parlando soltanto con il padre confessore e imparando da sola a leggere e a scrivere. Nel 1370 godeva già di una certa fama di mistica e incominciò a raccogliere intorno a sé un gruppo di giovani che si riunivano regolarmente *sotto le volte* di Santa Maria della Scala dove i Fratelli di Santa Caterina si riuniscono ancora oggi in preghiera.

Nel 1374 Siena fu colpita da una delle tante terribili epidemie di peste che la devastarono per tutta la seconda metà di quel secolo. Durante l'epidemia, Caterina, cui era toccato seppellire ben otto dei suoi nipoti, insieme ad alcuni suoi compagni si dedicò senza risparmio alla cura di malati e moribondi: per molte settimane questi suoi giovani seguaci erano gli unici a osare calcare le strade vuote e

desolate, a seppellire i morti e a confortare ammalati, moribondi e superstiti. "Mai" scrisse un amico di Caterina in questo periodo "ella fu più ammirevole" e per i cinque anni successivi continuò a condurre una vita di carità, occupandosi di vecchi, malati e prostitute, visitando gli ospedali, le prigioni e l'orrendo lebbrosario appena fuori dalle mura.

Caterina sostenne sempre che l'amore di Dio e l'amore del prossimo sono inseparabili:

perché l'amore di me e del prossimo è una medesima cosa, e tanto quanto l'anima ama me, tanto ama lui, perché l'amore verso di lui esce di me. ... L'anima, innamorata della mia verità, di fare utilità a tutto il mondo in comune e in particolare poco e assai, secondo la disposizione di colui che riceve, e dell'ardente desiderio di colui che da³².

Ma Caterina affermò anche che del benessere materiale dei suoi concittadini le importava ben poco: ciò che le stava davvero a cuore era il benessere del loro spirito. In particolare, voleva che non cadessero in quei peccati caratteristici della vita di città, tanto diffusi tra i senesi. Gli avari attiravano dunque i suoi strali poiché:

fanno come la talpa, che sempre si nutrica della terra, infino alla morte, e giunta la morte non hanno remedio³³.

L'avarizia è un male, in quanto è l'antagonista diretto della carità e, di conseguenza, come la carità è la forza di coesione principale di una comunità, così l'avarizia è la sua prima distruttrice:

o quanti sono i mali che per questo maladetto peccato vengono! Quanti omicidi, furti e rapine, con molti guadagni impliciti, e crudeltà di cuore e ingiustizia del prossimo! Uccide l'anima e falla diventare schiava delle ricchezze, unde non si cura d'observare i comandamenti di Dio³⁴.

Anche l'ingiustizia, che Santa Caterina considerava il prodotto di divisioni mendaci di classe e di casta, veniva condannata aspramente. E anche se i suoi seguaci provenivano tutti dalle classi alte Caterina credeva nella necessità dell'uguaglianza poiché "la virtù è la sola cosa che ci rende nobili"³⁵. In ottemperanza a questi principi, condannò senza mezzi termini l'ordine religioso fondato all'inizio del '300 a Monte Oliveto da alcuni nobili senesi, in quanto ammetteva tra le sue mura soltanto uomini di chiari natali.

Erano questi gli ideali che ispiravano gli orientamenti politici di Caterina, in campo senese, italiano ed europeo. La sua concezione era essenzialmente medievale, cioè imperniata sulla natura collettiva dello Stato, un concetto espresso vividamente con la metafora della vigna:

la vigna loro di per sé, la quale è unita senza veruno mezzo col prossimo loro, cioè l'uno con l'altro; e sono tanto uniti, che niuno può fare bene a sé che non facci al prossimo suo, né male che no'l facci a lui.

Di quanti voi è fatta una vigna universale, cioè di tutta la congregazione cristiana, i quali sete uniti nella vigna del corpo

*mistico della santa chiesa, unde traete la vita*³⁶.

In una visione del genere, la faziosità e le lotte intestine diventano il peggiore dei mali, un prodotto del malgoverno, meritevole senz'altro del rimprovero del cielo. Di conseguenza, Santa Caterina spronò i senesi a perseguire l'unità e la concordia, che sole potevano assicurare buon governo e giustizia.

Quest'ultimo aspetto del messaggio di Santa Caterina venne ripreso e amplificato con una predicazione ancora più intensa da quel grande penitenziero francescano che fu San Bernardino. Giunto a Siena all'età di undici anni, Bernardino si innamorò della città, tanto da arrivare a conoscerne ogni strada, ogni palazzo e ogni cortile. L'indirizzarsi del suo spirito verso una carità e una pietà concreta e pragmatica è senza dubbio il frutto della sua prima esperienza senese, compiuta a casa di due zie che lo avevano allevato, l'una terziaria agostiniana e l'altra francescana, e che avevano dedicato tutta la vita alle sette opere di misericordia e avevano insegnato a Bernardino che *"quando el povaro ti viene a casa che tu gli dia uno pane, così aguatamente ('segretamente' N.D.T.) mettigli sotto el mantello, che a pena tu sia veduto da te medesimo"*³⁷.

Questo precoce contatto con le manifestazioni più tipiche del pietismo urbano si approfondì ancora nel corso dell'educazione di San Bernardino, che volle studiare all'Università di Siena. Fu qui che nel 1400 con un gruppo di dodici suoi compagni di corso decise di seguire l'esempio di Santa Caterina dedicandosi alla cura dei malati durante un'epidemia di peste. All'età di diciotto anni, come molti suoi compagni, si unì all'aristocratica confraternita dei Disciplinati di Santa Maria della Scala. In seguito entrò nell'ordine francescano, facendosi strada come insegnante e predicatore. Venne incaricato spesso di predicare a Siena: nel 1405 all'Oratorio di Sant'Onofrio, nel 1410 in Duomo, nel 1425 nel Campo e finalmente ancora nel Campo il 15 agosto 1427, per la sua serie più lunga e famosa di sermoni. Subito si accattivò l'attenzione dell'uditorio narrando di una sua visione di Siena, delle sue quattro porte e:

*della gloriosa Vergine Maria madre di Jesu Cristo, la quale gli stava dinanzi, e pregava il suo Figliuolo con umili prieghi, e diceva: O Figliuolo mio, ... io voglio che tu guardi la città di Siena, la quale mi tiene per sua advocata, da ogni pericolo e da ogni adversità*³⁸.

Così, su richiesta della Vergine, quattro angeli furono immediatamente inviati a guardia delle porte di Siena.

Questi sermoni erano occasioni importanti sia sul piano religioso che su quello civico, visto che tutti accorrevano ad ascoltare un uomo che, per quanto severo, non mancava di mostrarsi ricolmo di amore per la città che, come Santa Caterina, aveva paragonato all'anima, definendola un "mezzo paradiso"³⁹. Per San Bernardino l'esperienza urbana era interamente positiva, in quanto, come nell'affresco di Ambrogio Lorenzetti che tanto ammirava, la considerava un mezzo per portare al mondo prosperità, civiltà e cultura. Irriducibile oppositore, come tutti i francescani, di qualsiasi forma di usura, Bernardino non

mancava di lodare il commercio e l'industria, raccomandando di mettere a frutto il proprio denaro e i preziosi attraverso i traffici. La prosperità, se unita alla temperanza, era cosa buona, e non cattiva; l'industria e il commercio contribuivano al *ben comun* in quanto producevano la ricchezza, ed era proprio la ricchezza a permettere l'esercizio della carità e la sopravvivenza dello Stato. Secondo San Bernardino una delle istituzioni caritatevoli più importanti era l'Università, cioè la sede del sapere. E senza il sapere, non può esistere alcuna comunità autenticamente cristiana, poiché lo studio e la conoscenza sono i frutti dello spirito e dunque sono amati da Dio. Bernardino, dunque, convinse i cittadini di Siena a mantenere la loro Università, dichiarando che si trattava di un'opera di carità. Ugualmente importante era l'Ospedale, "*uno degli occhi della vostra città*"⁴⁰, oltre naturalmente al Duomo.

Per San Bernardino dunque, la vita di città era cosa buona, la premessa di un'esistenza cristiana più matura e consapevole. Ma Bernardino sapeva pure che la vita di città non era scevra di pericoli e come già Santa Caterina, aveva un odio particolare per le faziosità:

*dico, tiene per fermo e costante, che non è maggior pazzia in questo mondo, che quella di chi tiene parte di guelfo o ghibellino. E che questo sia io tel voglio mostrare ... uno di questi tali per difendere la parte, egli si mette a perdere tutta la sua robba; ... egli lassare la città propria ... Peggio; che anco metterà a pericolo di morte la sua persona, prima che lassare la parte*⁴¹.

Per tutta la durata della sua missione, non smise mai di esortare i senesi a sostituire simboli e insegne di parte con il sacro monogramma YHS: nessun turista può fare a meno di accorgersi che, almeno stando alle facciate dei palazzi, i senesi cercarono davvero di esaudire le preghiere dell'amato predicatore. Così, oltre al gigantesco monogramma sulla facciata del Palazzo Pubblico, si vedono moltissime case, anche di data recente, che recano ancora il sacro simbolo di San Bernardino.

L'insistenza con cui tutti questi santi e predicatori addebitavano i malanni di Siena alle lotte intestine di partiti e fazioni ebbe anche un profondo impatto psicologico. Nessun popolo così lacerato ha mai ricercato e difeso la concordia con tanta tenacia come quello di Siena, fino al punto da pensare che l'abolizione delle fazioni fosse l'unica riforma davvero necessaria, senza venire neppure sfiorato dall'idea che le divisioni di parte derivassero in realtà da concrete differenze politiche. Perfino nel 1522, quando era ovvio che i conflitti e le lacerazioni intestine stavano facendo precipitare la Repubblica, la *Balia*, cioè l'esecutivo, non riusciva a far altro che riempirsi la bocca di retoriche banalità, esortando i cittadini ad abolire partiti e divisioni, senza soffermarsi neppure per un attimo a considerarne le cause.

Questa concezione aveva tuttavia una conseguenza positiva: siccome la faziosità era sempre di casa a Siena, la città era costantemente minacciata dall'ira del Signore. Quindi, nel tentativo di scongiurare un giudizio divino certo non benevolo, i senesi si impegnavano con

particolare zelo nelle opere di carità. Inoltre, la credenza che la città appartenesse davvero alla Vergine aveva sul governo un effetto umanizzatore, costringendolo a compiere delle buone opere. San Bernardino quindi non faceva che ripetere un luogo comune quando diceva che le elemosine sono una difesa migliore delle mura.

La carità pubblica divenne quindi un braccio importante dello Stato e il governo incominciò a versare dei regolari contributi alle istituzioni religiose sia in città che fuori, *et volentis gratias agere summo deo pro beneficis collatis in hanc rempublicam deliberaverunt*⁴². Per parte loro, i beneficiari della carità comunale erano tenuti a pregare *pro salute civitatis et pro conservatione Libertatis*⁴³. Oltre all'elemosina per i poveri, si provvedeva regolarmente alla dote per le ragazze meno abbienti. Perfino durante la terribile crisi finanziaria degli anni 1530-40, quando il futuro della città era davvero appeso a un filo, il governo rifiutò "per amor di Dio" di fare delle pressioni sui suoi debitori. Non solo: si riuscì pure a mantenere in vita l'Università, come pure l'Ospedale di Santa Maria della Scala, un'istituzione la cui vita era intessuta con quella di Siena fino al punto da rappresentarne appieno tutti i valori civici.

Gli edifici di questo Ospedale risalgono alla fine del '200 e all'inizio del '300 e sono ancora almeno parzialmente in funzione. Occupano un intero lato della piazza del Duomo, proprio di fronte ad esso. Come il Duomo, l'Ospedale riflette la sintesi di religione e di secolo raggiunta dalla comunità senese. Non è infatti possibile separare gli intenti spirituali da quelli secolari dell'Ospedale. Fin dalla decisione del Consiglio Generale del 1309, che decretava di apporre sopra a tutti gli ingressi principali uno scudo di marmo con la balzana per indicare la proprietà comunale, il controllo del Comune sulle attività dell'Ospedale fu assai esteso, per divenire totale a partire dal 1404 quando, per la prima volta, il Rettore dell'Ospedale non venne eletto dai prelati del capitolo del Duomo, ma nominato dal Concistoro. Successivamente, il punto di vista del Comune doveva venire espresso nel *Sogno della Madre del Beato Sorore* dipinto dal Vecchietta per l'Ospedale, che della storia dell'istituto ci dà una versione marcatamente laica.

Il dipinto del Vecchietta illustra una leggenda sulla fondazione dell'Ospedale, che è la quintessenza stessa del pietismo senese. Secondo questa leggenda l'Ospedale fu fondato verso la fine del IX secolo da un ciabattino di nome Sorore, che aveva incominciato ad alloggiare i pellegrini diretti a Roma. All'inizio, Sorore si limitava ad accomodare le loro calzature, poi incominciò a prendersi cura di quanti cadevano malati, e infine fondò una confraternita che continuasse quest'opera, i *Fratelli dello Spedale*. La leggenda narra pure del sogno fatto da una donna, forse la madre del Beato, che vide nel punto dove sarebbe sorto l'Ospedale una scala che saliva fino al cielo, percorsa da uno stuolo di bambini che venivano accolti in cielo tra le braccia di Maria. Di conseguenza, venne annesso all'Ospedale vero e proprio un orfanotrofio di trovatelli.

La sola verità di queste leggende è quella metaforica. E' vero

tuttavia che l'Ospedale incominciò come semplice ostello per pellegrini, uno fra i tanti fondati a Siena all'inizio del medioevo. In origine fu creato dai canonici del Duomo, che avevano scelto questo modo di assolvere al loro obbligo di devolvere una parte delle loro entrate alla cura dei poveri. Nel 1090, era già un'istituzione ospedaliera che si prendeva cura di tutti gli ammalati tranne i lebbrosi. Ma il suo destino era segnato, e presto incominciò ad arricchirsi con donazioni e lasciti. Intorno al 1100 l'Ospedale era già il più importante ente pubblico di Siena, eccezion fatta per il Comune.

L'Ospedale di Santa Maria della Scala, come ci spiegano gli affreschi dipinti da Domenico di Bartolo dal 1440 al 1444, veniva in aiuto dei cittadini per qualsiasi rovescio del destino: seppelliva i morti, accoglieva i trovatelli, ospitava per la notte i ragazzi senza casa, "accioché non abbiano a morir di freddo" ⁴⁴, insegnava un mestiere agli orfani, provvedeva alla dote per le ragazze nubili, distribuiva pane in tempi di carestia e, soprattutto, assisteva gli ammalati.

Tutte queste attività e servizi richiedevano naturalmente molto spazio, tanto che, all'inizio del '300, l'ospedale era già sovraffollato. Nel 1336 si intrapresero i primi ampliamenti, con la costruzione di una nuova grande ala per gli ammalati e i trovatelli. I lavori continuarono fino all'inizio del '500 e costituirono una delle fonti principali di impiego per molti delle classi più derelitte.

Tutti gli aspetti della vita di Siena erano dunque collegati in un modo o nell'altro all'Ospedale, che era anche uno dei maggiori proprietari di immobili sia in città che nel contado, tanto più che singoli individui abbienti, corporazioni, famiglie e confraternite non gli lesinavano il loro sostegno. Tra le confraternite più importanti che si riunivano sotto le sue *volte* figuravano quella della Beata Vergine Maria, di Santa Caterina della Notte e di San Girolamo, mentre la corporazione dei Tessitori vi ebbe per un certo tempo una propria cappella.

Non è dunque possibile esagerare l'importanza che l'Ospedale ha avuto nello sviluppo di Siena: per secoli, infatti, restò l'istituzione di cui la comunità fu maggiormente orgogliosa, tanto che le sue sorti erano sempre considerate come indissolubilmente legate a quelle dello Stato. Anche in tempi di grave crisi, pertanto, le autorità non si dimenticarono mai dei loro obblighi verso l'istituto e, anche se in più di un'occasione approfittarono delle sue riserve finanziarie per superare particolari difficoltà, fecero sempre il possibile per mantenerlo in vita, ingrandirlo e abbellirlo. Perfino nel 1553, quando Siena, praticamente in bancarotta, compieva un estremo tentativo di rafforzarsi in vista dell'ultima battaglia per la propria indipendenza, la *Balia* trovava ancora il tempo di scrivere al commissario senese di Grosseto:

Voi sapete bene come, per tutto il tempo passato, i magistrati di questa città hanno sempre avuto a cuore la buona conduzione degli affari dello Spedale di Santa Maria della Scala e la sua sicurezza, ricordandosene sempre, poiché lo Spedale è un istituto sacro. E siccome i nostri maggiori si sono sempre condotti così, noi oggi assistiamo quotidianamente alle miracolose manifestazioni del favo-

re di Dio verso la nostra città, il che ci obbliga a non dimenticarci mai degli interessi del nostro Spedale.⁴⁵

Quindi, fino agli ultimi anni dell'esistenza di Siena come Repubblica indipendente, vediamo che uno dei motivi ispiratori fondamentali del suo governo era ancora, come sempre, la necessità di arrivare a una sintesi di sacro e di profano per il bene della comunità, la difesa delle istituzioni tradizionali ma soprattutto, la continua consapevolezza che il cittadino di Siena si distingueva per la sua capacità di rendere a Cesare quel che era di Cesare, e a Dio quel che era di Dio.

8. IL RINASCIMENTO SENESE

LA PESTE viene considerata di solito come una svolta decisiva nella vita culturale di Siena, e anche in quella economica, sociale e amministrativa. L'epidemia per molti segnerebbe la fine del periodo veramente creativo della civiltà senese, tanto che i successivi sviluppi artistici sono visti appena come le tappe di un lungo declino. L'immagine che la Siena di oggi tende a dare di se stessa è consona alla stessa interpretazione, che vorrebbe la città ignara dell'esperienza rinascimentale: una città rimasta medievale, smarritasi in un suo sogno gotico, impermeabile a tutti gli sviluppi successivi del pensiero e della cultura europei. E, a quanto si dice, quando finalmente i pittori di Siena vennero a conoscenza del nuovo stile rinascimentale, preferirono restare fedeli alle tradizioni del gotico. Le loro, dunque, sarebbero opere passatiste, appena meritevoli per la loro ingenuità e per un certo fascino mistico. L'implicazione di questo discorso è che dopo la peste la cultura di Siena dovette perdere tutto il suo smalto, tanto che faremmo meglio a spostare la nostra attenzione su Firenze, su Roma, o magari su Venezia.

Non c'è dubbio, naturalmente, che la peste sia stata una vera catastrofe per Siena. La peste aggravò la crisi dell'economia e interruppe per due generazioni tutte le opere più importanti in corso di realizzazione. Inoltre colpì nel vivo la vita artistica della città per il semplice motivo che si portò via tanti e tanti dei maggiori pittori. Ambrogio e Pietro Lorenzetti, Giovanni d'Agostino, Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura furono tutti, probabilmente, vittime della peste. A questa scuola di grandi ne successe un'altra di pittori più giovani, tra cui Bartolo di Fredi, Luca di Tommè e Andrea Vanni, tutti assai meno dotati dei giganti del primo '300, e inclini ad abbandonare le più recenti innovazioni per limitarsi a reiterare gli elementi più conservatori di quell'arte. Dopo la peste, i pittori si allontanarono dal realismo del primo '300, per riportare in auge un rinnovato interesse verso l'ordine gerarchico e "l'esaltazione di Dio,

della Chiesa e dei preti"¹. Invece, quell'umanizzazione dell'esperienza religiosa, che tanta importanza aveva avuto per Duccio, per Simone Martini, per i fratelli Lorenzetti e il loro circolo, ormai non interessava più.

Nonostante questo cambiamento tuttavia, l'amore per l'arte sopravvisse alla peste, come pure sopravvissero le strutture su cui la vita artistica si fondava. Quindi, non si può certo dire che la civiltà di Siena sia stata spazzata via dalla peste. Anzi, se consideriamo il Rinascimento da un punto di vista senese, e non fiorentino, vediamo che Siena, tra l'ultimo '300 e il primo '500, attraversò un cambiamento altrettanto profondo di quello che aveva investito tutte le altre città d'Italia. Vediamo inoltre che, se questo cambiamento fu differente da quello che interessò Firenze, non fu certo meno significativo. Quindi, anche ammettendo che il Sassetta e i suoi colleghi del '400 senese non riuscirono ad affrontare il problema della prospettiva con la precisione geometrica tipica dei fiorentini, e si avvalsero piuttosto di un naturalismo timido ed episodico, non si può certo dire che questi pittori fossero rimasti fermi al medioevo e al gotico. In questo periodo, Siena era tutt'altro che in declino, tanto è vero che ospitò alcuni dei giganti del Rinascimento: Baldassarre Peruzzi e Francesco di Giorgio, oltre a Domenico Beccafumi, che furono i primi e i maggiori esponenti del manierismo europeo.

La tendenza a considerare Siena una città in tutto e per tutto medievale esiste ancora. La conformazione delle sue strade e delle sue piazze, per esempio, è innegabilmente medievale. Il rapporto organico che tuttora sussiste tra le varie parti della città fu infatti definito nel '300, e non si può certo negare che a Siena si vedono alcuni clamorosi esempi di un attaccamento al gotico più che mai caparbio. Alcuni dei più importanti palazzi gotici della città come Palazzo Marsili in Via di Città, progettato da Luca di Bartolo Lupani, o Palazzo Tegliacci, che oggi ospita la Pinacoteca furono costruiti in pieno '400. Ma pur tenendo conto di esempi del genere, si può affermare con certezza che, se l'organizzazione dello spazio urbano a Siena rimane comunque medievale, la definizione di questo spazio spesso reca una chiara impronta rinascimentale. Siena infatti ospita alcune grandi opere rinascimentali di scultura: la Fonte Gaia di Jacopo della Quercia, artista che non ha nulla da invidiare a Donatello o al Ghiberti, suoi contemporanei, il *Cristo Risorto* del Vecchietta, e la sua *Tomba di Mariano Sozzini*, che si trova a Firenze, tra i più alti esempi della ritrattistica italiana rinascimentale. Del Rinascimento senese, ancora più significativi sono gli esempi di architettura monumentale: le *Logge del Papa* e il Palazzo dei Diavoli, entrambi opera di un bravo architetto senese, Antonio Federighi, la cappella di Piazza del Campo, la chiesa di San Martino, di G.B. Pelori, con il suo senso delicato dello spazio, lo squisito Oratorio di Santa Maria della Neve, ormai in rovina, l'Oratorio di San Sebastiano in Valle Piatta, a pianta circolare, eretto nel primo '500, le chiese di Santa Maria dei Servi, costruita tra il 1471 e il 1528, di Santo Spirito, iniziata nel 1498 e, naturalmente,

certi grandi palazzi.

La nostra visione del Rinascimento senese è purtroppo influenzata dal fatto che i maggiori palazzi sono stati per lo più spogliati degli arredi e delle opere d'arte che un tempo li decoravano, come per esempio, gli affreschi del Pinturicchio, del Sodoma, del Beccafumi e del Peruzzi. Ci si può ancora fare un'idea del vero volto di un palazzo rinascimentale in quello che è oggi il palazzo Casini-Casuccini, grazie allo splendido ciclo di affreschi commissionati da Marcello Agostini al Beccafumi. Un'altra grave perdita è quella degli affreschi che abbellivano molte facciate dei palazzi principali, come quella di Palazzo Borghesi, ornata da "molte immagini di antichi dei" che, secondo il Vasari, fu la prima commissione importante che il Beccafumi ricevette a Siena. Oggi, per vedere facciate del genere, è necessario andare a Pienza o a Colle Val d'Elsa.

Di molte altre gemme del Rinascimento senese non vi è più la benché minima traccia, vuoi perché non sono sopravvissute, vuoi perché sono così gravemente danneggiate da essere irriconoscibili. L'opera più importante di tutto il Rinascimento senese, Fonte Gaia, si deteriorò tanto gravemente che i frammenti oggi conservati nella Loggia del Palazzo Pubblico, non riescono a renderci che una pallida idea del suo aspetto originario. Il dipinto più importante di Paolo di Giovanni Fei è il *Polittico* nella Pinacoteca di Siena, la sua unica opera firmata, e quindi la base per la corretta attribuzione di qualsiasi altro suo dipinto. Eppure quest'opera versa in pessime condizioni e si sta visibilmente deteriorando. Nel corso dei secoli, gli atti di vandalismo non hanno risparmiato le pale d'altare, la cui ricomposizione, anche soltanto teorica, è spesso un rompicapo di estrema difficoltà. Inoltre, non vi è quasi più pala d'altare a Siena che conservi ancora la sua predella originaria. La perdita di una predella è sempre un gran peccato, anche perché era proprio qui, più che nel riquadro principale, che la fantasia dell'artista poteva davvero sbizzarrirsi. Nel caso di Giovanni di Paolo, queste perdite sono particolarmente gravi, visto che la sua specialità erano proprio le predelle: di queste, soltanto una, nella chiesa di Santo Stefano alla Lizza, sotto il polittico dipinto da Andrea Vanni, è ancora collocata nel luogo per il quale era stata commissionata.

Comunque, nonostante tutti questi ostacoli, ci sono rimaste prove sufficienti per stabilire con certezza che, a partire dall'ultimo '300, vi fu a Siena un vero e proprio rivolgimento nella cultura, che trasformò lo stile della città insieme a quello della sua arte. Ce lo prova la differenza di stile che si può notare tra il Palazzo Pubblico e la Cappella ai piedi della Torre del Mangia, che testimonia del sopraggiunto Rinascimento.

In pittura, troviamo le caratteristiche principali del nuovo stile sintetizzate in una tipica opera quattrocentesca: la *Madonna della Neve* del Sassetta, del 1430, la prima a risentire dell'influenza del nuovo Fonte Battesimale, completato nel 1427. Molta della grazia di questa *Madonna della Neve* deriva dalle sue tipiche caratteristiche senesi: il tratto severo e ieratico, la verticalità, i vestiti ricamati, i volti

alla Simone Martini e la postura così formale della Madonna e del Bambino. A sinistra della Madonna, il tocco di maniera dell'angelo che fa una palla di neve deriva dal Lorenzetti, mentre il papiro in mano al Bambino segue l'impronta del Martini. Dunque, l'impostazione è quella del gotico senese più tradizionale eppure, nonostante tutti i suoi richiami alla tradizione, la *Madonna della Neve* non è un dipinto gotico. Infatti, il dipinto presenta un senso nuovo del volume e dello spazio, uno spazio che vediamo descritto dai voli di angeli che ruotano davanti al consueto sfondo dorato, e messo in rilievo dal Bambin Gesù, che con il piedino destro esce dal suo mondo ideale per entrare in quello reale dello spettatore. Il dipinto del Sassetta, dunque, testimonia dell'esistenza a Siena di un nuovo concetto del rapporto tra l'uomo e il suo spazio, un concetto non meno maturo di quello che si riscontra nell'arte fiorentina dell'epoca. La medesima concezione è espressa attraverso il naturalismo e il realismo della nuova scultura senese, dalle opere del Vecchietta, di Neroccio e di Francesco di Giorgio, e anche dalla nuova architettura di ispirazione classica che comunque rimase fedele ai canoni dell'eleganza senese, e non si spinse mai fino agli estremi puristici del classicismo fiorentino e romano.

Perché dunque questo grande cambiamento di stile, a Siena? La risposta a questa domanda dovrebbe chiamare in causa gli autori delle opere almeno quanto i loro committenti: eppure, in questo caso, abbiamo buoni motivi per ritenere che sia stata proprio la committenza ad avere l'influenza dominante. Fino al pieno '500 le opere d'arte che venivano commissionate a Siena erano ancora eseguite sulla base di istruzioni dettagliatissime. Il committente non solo precisava il soggetto del dipinto, ma specificava perfino lo stile in cui si sarebbe dovuto eseguire. Nel 1447, la corporazione dei Pizzicaioli commissionò a Giovanni di Paolo una pala d'altare per la propria cappella nell'Ospedale di Santa Maria della Scala. Il soggetto di questo dipinto doveva essere *La presentazione al tempio*, e il contratto specificava che non solo il tema, ma anche lo svolgimento e lo stile dovevano essere quelli indicati dai rettori della Corporazione. Quello che i rettori volevano e quello che, in pratica, ottennero, fu qualcosa di molto simile alla *Presentazione* del Lorenzetti, dipinta oltre un secolo prima per lo Spedaleto di Monna Agnese. Nell'anno successivo, venne commissionata a Sano di Pietro una pala d'altare per la cappella del Palazzo Pubblico con una predella divisa in cinque scomparti, che dovevano narrare le storie della vita della Vergine "*chome sono quelle della faccia dello Spedale*"².

In altre parole, Sano doveva limitarsi a emulare gli affreschi dipinti per l'Ospedale, e ormai perduti, da Ambrogio e Pietro Lorenzetti nel 1335. Un'altra commissione altrettanto rigida fu quella assegnata nel 1477 dall'Arte dei Fornai a Matteo di Giovanni, per la Cappella di Santa Barbara nella Chiesa di San Domenico. Vi venivano specificate indicazioni precisissime non solo riguardo a qualità e dimensioni, ma anche riguardo ai contenuti:

Item; che nel mezo de la sopradecta tavola, sia dipenta la figura

di sancta Barbara sedente in sur una sedia d'oro, e lei sia vestita d'uno mantello di brochato cremisi.

Item; che in decta tavola sieno dipinti due Angeli volanti, dimostrando che tenghino la corona sopra la testa di sancta Barbara.

Item; che da uno de' lati di santca Barbara, cioè a mandritta, sia dipinta la figura di sancta Caterina Tedesca, e da la sinistra la figura di sancta Maria Magdalena.

Item; che nel colmo de la decta tavola debbi essere, e sia dipinta la storia de' tre Magi, li quali venghino per diverse vie, e che in chapo d'esse tre vie, si riscontrino, essi Magi insieme, e vadino ad offerire a la Natività; intendendosi, la Natività esser figurata con Vergine Maria, e'l suo Figliolo; Joseph; l'asinello et il bû, come si costuma fare essa Natività.³

Istruzioni tanto precise concedevano davvero poco all'originalità, eppure non impedirono a Matteo di creare un dipinto di grande bellezza. Così, la sintesi del talento di Matteo con l'attenta supervisione dell'Arte dei Fornai fece scaturire un autentico capolavoro della rinascenza senese.

Quanto fosse grande il peso della committenza ci appare particolarmente nelle opere di alcuni artisti non senesi, come i dipinti di Spinello Aretino nella Sala di Balia del Palazzo Pubblico, che sono vicinissimi alle convenzioni senesi. Matteo di Giovanni, per esempio, era di San Sepolcro, la città di Piero della Francesca, eppure i suoi dipinti non rivelano niente di questo retroterra, ma mostrano piuttosto l'influenza di Domenico di Bartolo, con cui Matteo studiò dal 1450 al 1457. Nei suoi quadri spiccano dei tratti mistici e ricercati, tipicamente senesi, e cioè il riserbo espressivo, la padronanza completa della tecnica uniti a un'accresciuta monumentalità. Anche le opere del Sodoma, pittore nativo di Vercelli, ci fanno vedere come, in risposta ai desideri della committenza, finì col diventare più senese dei senesi.

Inoltre, erano sempre i committenti a scegliere i soggetti dei dipinti: in questo, i committenti senesi non sembrano essere stati sempre conservatori e spesso era proprio lo stimolo a misurarsi con dei nuovi soggetti a indurre gli artisti a modificare il proprio stile. Tuttavia, anche se sappiamo bene fino a che punto i pittori senesi del '400 fossero interessati al ritratto dal vero pare che non ci fosse praticamente nessuna domanda di ritratti fino agli ultimi anni del secolo, e comunque, la richiesta di qualsiasi genere di dipinti di carattere laico era assai limitata. Fino alla metà del '500, tutte le opere non strettamente religiose che ci sono pervenute possono dividersi in due categorie distinte. La prima di queste è costituita dai *cassoni* e cassapanche matrimoniali dipinte. La seconda è tipicamente senese: si tratta cioè dei dipinti di carattere politico per i coperchi della Gabella e della Biccherna. Come per i cassoni, è ovvio che si tratta di commissioni a carattere saltuario.

A Siena si continuarono quindi a produrre soprattutto dipinti di carattere religioso. Ma perfino in questo campo, pare che i committenti si interessassero a una gamma di soggetti davvero ristretta. Perlomeno la metà dei dipinti commissionati a Siena tra il 1350 e il

1550, rappresentano in un modo o nell'altro la Madonna. Eppure, grazie all'inventiva dei maestri del primo '300, entro il 1350 tutte le variazioni su questo tema si erano praticamente già esaurite, tanto che agli artisti del Rinascimento non rimase altro che imitare, copiare, variare o chiosare le opere di Lorenzetti e di Simone Martini. Quindi, all'inizio del '400, un pittore come Taddeo di Bartolo produceva una versione ridotta della grande *Annunciazione* di Simone Martini ora agli Uffizi, un quadro che Matteo di Giovanni riprodurrà ancora alla fine del secolo. E un pittore autenticamente rinascimentale come Girolamo del Pacchia avrebbe prodotto una *Annunciazione* che ancora echeggia quella di Simone, dove la Madonna è intimidita dall'angelo, e si copre il volto con il velo. Cento anni dopo, del resto, la *Natività della Vergine* di Sano di Pietro è ancora chiaramente modellata sulla grande *Natività* di Pietro Lorenzetti. Non c'è dunque da sorprendersi, date queste limitazioni, che la pittura senese di questo periodo appaia a volte un po' rigida e poco ispirata, o che, quando finalmente ci si decise ad assegnare qualche tema un po' più nuovo, come la *Strage degli Innocenti* o la *Madonna della Neve*, gli artisti vi si buttassero con autentica avidità.

A Siena, l'influenza della committenza sull'arte era dunque rilevantissima, particolarmente per quanto riguarda i rinnovamenti di stile. Bisogna pertanto stabilire fino a che punto i mutamenti stilistici nell'arte di Siena possono essere ricollegati a dei mutamenti sociali della committenza.

Prima della peste, come abbiamo visto, la protezione delle arti a Siena era un affare che riguardava l'intera collettività e le corporazioni nel loro complesso. Perfino i palazzi di famiglia venivano costruiti non tanto per fini personalistici, ma piuttosto per difendere e incoraggiare l'unità del clan familiare e per ostentarne il prestigio. Ma il principale datore di lavoro di artisti e artigiani rimaneva il Comune. Tuttavia, siccome il Comune non era certo più ricco dell'ammontare del patrimonio di tutti i singoli cittadini, il declino economico della seconda metà del '300 portò a un suo tale impoverimento, che diventò sempre più difficile riuscire a finanziare opere a puro titolo di prestigio.

Alla fine del '300, il volto di una città in cui peste e carestia erano ormai diventate endemiche doveva essere certo assai triste. Il declino della popolazione aveva portato all'abbandono delle aree di più recente inurbamento: è del 1385 la decisione del Comune di vendere le sue proprietà *extra portam Vallis Montonis que diu inusitata remansit*⁴. Nel 1402, nella stessa zona, una chiesa era già in rovina, come dolendosi ci racconta chi ricorda "*che era così bella chiesa e così bene proporzionata*"⁵. La città era piena di case vuote e diroccate, tanto che, nel 1380, del gran numero di edifici eretti dall'Arte della Lana all'inizio del secolo soltanto tre erano ancora in uso. Nel 1422, l'economia era decaduta fino al punto che il Comune fu costretto ad ammettere "*che tutte le Arti di Siena generalmente non si facciano alcuna cosa e sieno ridotte in pessimo stato*"⁶.

Per tutto il '400 e il '500 la situazione rimase pressappoco la stessa. La manutenzione della rete di approvvigionamento idrico, creata con tanto ottimismo nel '200 e nel primo '300, era diventata alla fine di quel secolo troppo costosa perché il Comune la potesse tenere in efficienza, con il risultato che all'inizio del '500 le fonti cittadine erano a malapena "mezze piene d'acqua".

La rete viaria non era certo in condizioni migliori: nel 1394 le strade erano talmente malmesse da doverne ordinare la riparazione e la ripavimentazione completa. Quattro anni dopo la Francigena era in un tale stato da essere "per modo distrutta e guasta che a' mali temporali non si possono usare" mentre la via de' Banchi:

che cominciava da la piazza de' Tolomei e veniva giù in fino a porta Solala, che né in Vinegia, né in Firenze né in nessun altra tera in questo paese averne una più bela via?

veniva descritta come una completa rovina, fiancheggiata da bottegucce di sarti e ciabattini, la dove una volta erano stati i grandi emporii di mercanti e banchieri, orafi e drappieri.

I fondi che il Comune riusciva a racimolare erano in gran parte devoluti a un unico scopo: la rifortificazione di Siena e delle sue città vassalle, che veniva considerata un obbligo prioritario, visto lo stato di guerra praticamente continuo in quell'epoca, e l'uso sempre più efficace che si faceva del cannone. I lavori di fortificazione avevano acquisito un'importanza tanto vitale che quando bisognava reperire i fondi per metterli in opera, non si lasciava intatta praticamente nessuna delle entrate del Comune. Inevitabilmente, le opere meno importanti ne soffrivano. Nel 1412, per esempio, vediamo che le 1.400 lire assegnate al progetto di Fonte Gaia vennero successivamente smistate sui lavori di mantenimento della cinta muraria. L'importanza delle fortificazioni ci spiega il perché si continuassero a impiegare come ingegneri militari degli architetti civili di provata maestria. E proprio perché impegnati soprattutto sulle fortificazioni, due dei maggiori architetti del Rinascimento, Francesco di Giorgio e Baldassarre Peruzzi, a Siena non hanno lasciato che poche tracce della loro opera, pur avendo prestato i loro servizi alla città per molti anni. Le fortificazioni, per la loro stessa natura, tendono ad essere opere effimere, tanto che oggi soltanto uno dei bei bastioni ricurvi del Peruzzi sopravvive, a dimostrazione del lavoro da lui intrapreso nel 1528 per il rafforzamento della cinta muraria. Ugualmente effimera fu l'opera di Anton Maria Lari, detto il Tozzo, che fu nominato architetto del Comune nel 1537, per dedicare in realtà la sua intera vita lavorativa alla progettazione di opere militari.

Nonostante tutte le difficoltà che la comunità dovette affrontare dopo la peste, Siena non fu mai disposta ad abbandonare del tutto l'arte e la cultura. Le autorità comunali erano interessate come sempre a conservare in buono stato e abbellire il volto della città, cosicché le fonti del mecenatismo pubblico non si prosciugarono mai completamente. Singoli funzionari e uffici del Comune continuarono a commissionare lavori importanti: Sano di Pietro si vide assegnare

l'esecuzione dell'affresco di San Bernardino per le sale della Biccherna, mentre per l'ufficio del *Biado*, nel 1456, eseguì il famoso dipinto della *Vergine che raccomanda la città di Siena a Callisto III*. Nel '400, infatti, con l'economia in leggera ripresa e il nuovo entusiasmo civico seguito all'espulsione dei Visconti, il Comune ricominciò a investire delle grosse somme sulle arti. Come abbiamo già visto, si commissionarono affreschi in Duomo o nel Palazzo Pubblico a Taddeo di Bartolo e a Paolo di Giovanni Fei, ad Andrea di Bartolo e a Spinello Aretino. Il Duomo fu abbellito con finestre istoriate da Ambrogio di Bindo, mentre Domenico di Niccolò lavorò agli scranni del coro nel Palazzo Pubblico per ben tredici anni. Sul Campo, Jacopo della Quercia scolpì la Fonte Gaia, mentre nel 1417 venne commissionata la Loggia della Mercanzia.

I cittadini di Siena rimasero quindi vigili custodi dell'aspetto esteriore della loro città, e continuarono a subissare il Consiglio di petizioni piene d'orgoglio civico, come questa del 1397:

*la vostra città è sempre stata la più dilectevole e necta città di Toschana e co' la più bella fonte, per la qual cosa tutti e' forestieri che ci vengono vogliono vedere Fonte Branda*¹⁰.

L'interesse dei cittadini continuò dunque ad essere quello di sempre: una grande forza collettiva che, a poco a poco, forgiava e riforgiava la città. Come abbiamo già visto, il primo progetto di Domenico d'Agostino per la Cappella sulla piazza del Campo, ispirato alla maniera dell'Orcagna, dovette essere accantonato per via del malcontento popolare e anche il progetto originale di Fonte Gaia dovette essere modificato per evitare le reazioni negative dei cittadini. Il continuo impegno collettivo nel dare forma alla città sta alla base della creazione, nel 1413, di una nuova commissione, quella dei tre *Ufficiali sopra l'Ornato*, che per più di mezzo secolo "continuamente pensano fare cosa che sia ornato della città, maxime in sulla strada romana dove passano e forestieri che danno loda a tutta la città"¹¹.

Le dispute scatenatesi negli anni successivi sul progetto della Loggia della Mercanzia ci rivelano il continuare di queste preoccupazioni. Il 21 novembre 1421, si richiese al Concistoro di voler riesaminare tutto il progetto, visto che i tre architetti e capimastri a cui erano stati commissionati progetto e messa in opera non riuscivano a mettersi d'accordo, con l'incredibile risultato che:

*una die muratur in dicto edifitio uno modo, et alia die destruitur et devastatur et datur alia forma*¹².

Il Concistoro informò il Consiglio del Popolo che a sua volta elesse una commissione che prendesse una decisione definitiva, dopo aver "intesi e' pareri di più e più cittadini et maestri, et avuti et veduti più disegni sopra la detta materia, e' quali disegni sono più et più di dinanzi alla casa della Mercantia, et hora sono nella sala del Consiglio a più informatione di ciaschuno"¹³.

Comunque, nonostante tanto concorso di pubblica attenzione, in questo periodo il Comune si limitò a finanziare progetti di portata

ridotta, che erano appena il completamento delle opere grandiose concepite all'inizio del '300. Il mecenatismo del Comune era pertanto volto soprattutto a conservare, e il vero motore di tutte le novità in campo artistico va ormai ricercato nel settore sempre più importante della committenza privata.

Per la prima volta, l'arte veniva messa al servizio di singoli individui, piuttosto che dell'intera comunità. Nel '400, infatti, si incominciano a intravedere, dietro alle opere d'arte, le figure di chi le aveva commissionate. L'esempio più clamoroso, naturalmente, è quello di Enea Silvio Piccolomini, Pio II, di cui Siena porta il marchio più di quello di qualsiasi altro individuo. Dappertutto, ci si imbatte nelle mezzelune dei Piccolomini: sui muri, sui soffitti e perfino sui pavimenti, mentre i palazzi dei Piccolomini dominano Siena sia per dimensioni che per eleganza. Il marchio di Pio II si ritrova bene impresso perfino nei registri del Comune: tra le *tavolette* ce n'è una della Biccherna del 1460, opera del Vecchietta, che ne illustra l'incoronazione al soglio papale, e un'altra della Gabella dello stesso anno, che ci mostra Pio II nell'atto di investire a cardinale suo nipote, Francesco Todeschini Piccolomini. Gli archivi del Duomo conservano uno statuto concesso da Pio II, che elevava Siena al rango arcivescovile: il documento ha un frontespizio miniato che ci mostra il papa sul trono con inginocchiati di fronte Agapito Cenci di Ruspoli e Antonio Piccolomini.

In questo periodo, in cui era il potere di alcuni individui più che la collettività, a dominare la vita di Siena, la maggiore espressione del potere era rappresentata dal palazzo nobiliare. Fu proprio nel '400 e all'inizio del '500 che a Siena furono costruiti tutti i palazzi di maggiore prestigio: il Palazzo del Magnifico, progettato dal Cozzarelli per Pandolfo Petrucci e decorato dal Pinturicchio, dal Signorelli e dal Genga, il Palazzo Piccolomini d'Aragona, progettato dal Rossellino e costruito da Pietro Paolo del Perina da Casale, che perfino i critici settecenteschi più malevoli ritennero poter *"tenere il suo gran posto in qualunque città d'Italia"*¹⁶.

Il Palazzo Piccolomini delle Papesse, ora sede della Banca d'Italia, fu costruito per la sorella di Pio II, Palazzo dei Diavoli, Palazzo Spannocchi, intrapreso nel 1470 da Giuliano da Maiano per Ambrogio Spannocchi, tesoriere di Pio II, il Palazzo di San Galgano e Palazzo Celsi del Peruzzi.

Tutti questi palazzi avevano la funzione di manifestare al mondo la ricchezza, il prestigio e il potere dei loro proprietari. Tuttavia, la posa della loro prima pietra veniva festeggiata in pompa magna, con lo stesso cerimoniale un tempo riservato alla fondazione dei grandi edifici pubblici. I palazzi dei signori produssero un profondo impatto sul tessuto urbano, simile a quello prodotto a suo tempo dal Palazzo Pubblico e proprio come lo stile del Palazzo Pubblico era stato imitato immediatamente da tutti gli edifici in costruzione, ora anche i palazzi dei signori trovarono imitatori entusiasti. Quattro anni dopo la posa della prima pietra del Palazzo Spannocchi, per esempio, i monaci di

San Galgano annunciarono l'intenzione di costruirsi una residenza in città *"quasi in quella forma che è il palazzo et casamento d'Ambrogio Spannocchi"*¹⁷. Così, i palazzi nobiliari finirono con l'averne un impatto decisivo sull'aspetto della città.

Il Comune non poteva che apprezzare la funzione pubblica di questi palazzi, i cui splendori facevano onore alla città e ne aumentavano la fama. Pertanto, come aveva sempre fatto con le imprese di carattere ecclesiastico, non negava una certa assistenza ai costruttori dei palazzi nobiliari. Questo aiuto poteva consistere semplicemente nella concessione del permesso di allargare il palazzo sopra a un po' di terreno pubblico per permettere la regolarità di una facciata, o nel sospendere qualche restrizione edilizia. Ma poteva anche significare l'esenzione di certi materiali da costruzione dal pagamento delle gabelle o anche, in talune occasioni, un aiuto finanziario più diretto. Nel 1465, per esempio, gli *Ufficiali dell'Ornato* proposero al Comune di eleggere un Sansedoni podestà di Buonconvento in maniera da aiutarlo nel completamento del suo palazzo:

*chome avendo considerato el palazzo Sansedoni in quanto ornato sarebe, essendo finito, et maxime essendo situato in sulla strada publica*¹⁸.

Eppure, quale che fosse la sua dimensione pubblica, il proposito principale di ciascuno di questi palazzi era di carattere personalistico, e cioè quello di celebrare il signore che l'aveva costruito. Perfino gli edifici pubblici avevano sempre più spesso uno scopo assai simile: per esempio, la Libreria Piccolomini, nella sua stravaganza lunare, non è affatto parte integrante del Duomo, ma è piuttosto un monumento a Pio II e alla sua casata, il cui stemma Pinturicchio dipinse *"della ricchezza et bontà conveniente"*¹⁹. Allo stesso modo, l'altro gruppo di affreschi del Pinturicchio nel Duomo, che ornano la cappella di San Giovanni Battista, più che del Battista, ci parlano del committente della cappella stessa, Alberto Aringhieri. Anche l'oratorio di Santa Maria della Neve fu soprattutto una forma di ostentazione della ricchezza del vescovo Cinughi, che nel 1470 lo fece erigere sul sito di un palazzo in rovina dei Malavolti.

Perfino nel campo del mecenatismo pubblico, il ruolo di determinati individui fu spesso prioritario. Nel 1460, per esempio, papa Pio II scavalcò a pie' pari l'opinione del Comune, che caldeggiava il Vecchietta quale architetto delle famose Logge "del Papa". Pio II preferì servirsi di un protetto della propria famiglia, Antonio Federighi, che così diventò l'architetto ufficiale del Comune. Di eguale importanza per la costruzione del Duomo, fu l'influenza di Pandolfo Petrucci. Durante la sua ascesa, Petrucci si assicurò il governo della città semplicemente facendosi eleggere membro di tutti i possibili organismi collegiali dello Stato, e proponendosi così quale arbitro di tutta una serie di diatribe private. La figura di Pandolfo, pertanto, si nota spesso anche in tutti quegli organismi che erano in qualche modo legati alle arti.

A Siena, dunque, il principale mecenate non era più il Comune e

neppure qualche suo organo collegiale, ma alcuni singoli membri della classe di governo. Negli anni tra il 1350 e il 1550, il ruolo di questa élite fu profondamente influenzato da una serie di profondi cambiamenti economici, sociali e politici, che accompagnarono la trasformazione di un'arte essenzialmente pubblica in un'arte soprattutto privata.

La fine del '300, un periodo di declino e stagnazione economica, fu caratterizzata da una tensione politica sempre maggiore: nel 1368, ad esempio, tra il settembre e il dicembre, la costituzione venne mutata per ben quattro volte, per fare posto a nuove fazioni in lotta. La faziosità dei nobili, che fino a un certo punto i Nove erano riusciti a tenere sotto controllo, tornò a turbare la pace cittadina con virulenza nuova. Fuori dalle mura, inoltre, divampò tutta una serie di guerre disgraziate, eppure sempre disastrose, per le incursioni continue delle compagnie di ventura che si sarebbero succedute di lì a poco. Queste soldataglie pretendevano delle grosse somme per levare il disturbo e spesso, per cacciarli, bisognava ricorrere ad altre compagnie di ventura, che non costavano certo meno. In venti anni, Siena dovette spendere per queste soldataglie non meno di 275.000 fiorini, senza peraltro riuscire a prevenirne le razzie nel contado. Infine, nel 1399, i senesi furono costretti a ricorrere a un rimedio estremo, consegnando la città nelle mani di Gian Galeazzo Visconti, tiranno di Milano. Anche se un poeta di Siena, il Saviozzo, avrebbe celebrato l'avvenimento in una delle ultime e più belle espressioni del ghibellinismo letterario, per la maggior parte dei senesi la tirannia dei Visconti, che durò dieci anni, non rappresentò che l'estrema delle umiliazioni.

Questi rivolgimenti politici lasciarono la loro impronta precisa sulla vita di Siena: infatti proprio in quegli anni si definirono le divisioni tra i *monti* od *ordini* della città. *Monte*, a Siena, era il modo di designare una coalizione di famiglie che avevano fatto parte di uno o dell'altro dei regimi succedutisi al governo. Alla fine del '300 vi erano cinque di questi *monti*: i *Gentiluomini* o Nobili, i *Noveschi* o Nove, composto dalle famiglie che avevano fornito uno o più membri all'ufficio dei Nove, i *Dodici*, i cui padri avevano rovesciato i Nove nel 1355, per essere a loro volta rovesciati dai *Riformatori*, e infine i *Popolari*.

Se in un certo senso questi *monti* avevano una loro funzione politica, finirono inevitabilmente con il diventare pure e semplici fazioni, tanto che, agli occhi di un critico fiorentino, "*la città di Siena essere un guazzabuglio stata, come si dice, e una confusione di repubbliche, piuttosto che una bene ordinata e istituita repubblica*"²⁰. A dire il vero, messi tutti insieme, i *monti* dividevano fino a tal punto la classe dirigente cittadina da rendere impossibile la stabilità del governo se non attraverso difficili coalizioni di tutti i partiti oppure, alla meno peggio, attraverso l'alleanza di *Noveschi* e *Popolari*, cioè dei più numerosi. Fortunatamente, qualche volta i *monti* riuscivano a mettersi d'accordo, tanto che l'avvento di fortunate coalizioni di governo basta a spiegare i periodi di relativa stabilità che si ebbero dalla fine del '300 all'inizio del '500, inclusa la cosiddetta 'tirannide' dei Petrucci.

Ma un'ulteriore prova della sostanziale instabilità dell'assetto

politico di Siena ci è data, nel '400, dallo svilupparsi del governo della *Balia*, il che è un sintomo del collasso delle strutture tradizionali del governo comunale. La *Balia* era infatti, in origine, una commissione cui veniva temporaneamente conferita una certa autorità per risolvere dei problemi specifici. Gradualmente, tuttavia, la *Balia* finì con il diventare una magistratura permanente, tanto che dal 1455 alla caduta della Repubblica, era il *Collegio di Balìa* a rappresentare l'autorità suprema, soppiantando ampiamente il Concistoro.

La *Balia* era l'espressione politica di un cambiamento assai più profondo nell'élite cittadina che ridefinì se stessa e i propri scopi, divenendo inoltre, per reazione alle pressioni esterne, assai più esclusiva. Tra queste pressioni, la più vivace era quella dei ceti artigiani, che cercavano di accedere ai centri di potere. Nella Siena del tardo medioevo, queste pressioni erano più o meno continue, ma raggiunsero un'intensità febbrile intorno al 1360-1370, quando la rivolta della Compagnia del Bruco, la prima importante ribellione medievale di salariati, ne fu la manifestazione più evidente.

Come abbiamo visto, i rapidi cambiamenti politici che si succedettero dopo il 1355 furono accompagnati da epidemie, cattivi raccolti e carestie. Contemporaneamente, si ebbero dei contrasti tra operai lanaioli e dirigenti dell'Arte della Lana. Nel 1370, nella zona di Porta Ovale, circa trecento tra gli operai della lana peggio pagati, al seguito dell'artigiano Domenico di Lano, si riunirono in un'associazione, la *Compagnia del Bruco*, il cui stemma è ripreso oggi dalla contrada omonima. Nel luglio 1371, alcuni componenti della Compagnia, soprattutto per fame, forzarono l'ingresso di alcuni palazzi dove si sapeva che era stato ammassato del grano. Fu subito mandato a chiamare il Capitano di Guerra, che catturò, fece torturare e condannò a morte tre caporioni. Immediatamente l'intera Compagnia del Bruco si sollevò, forte dell'appoggio delle classi più derelitte e, con l'intento di liberare i condannati, diede l'assalto al Palazzo Pubblico. Conquistato il Palazzo, da cui fecero sventolare gli standardi sequestrati ai Gonfalonieri dei Terzi, a riprova della legalità dell'azione, i ribelli espulsero dal governo quattro dei Dodici e tre dei Nove, sostituendoli con sette membri del partito popolare.

Sulla città scese una quiete gravida di tensione, presto rotta dai capi dei Dodici e da alcuni dei Salimbeni, che cercavano di trarre dalla crisi un qualche vantaggio per la loro secolare faida contro i Tolomei. Non volendo accettare l'espulsione dal governo, i Dodici fecero un piano per riconquistare il potere, che sarebbe scattato il primo di agosto 1371. Ma la congiura fu scoperta, e l'azione dovette essere anticipata al 29 luglio. Il Palazzo non fu riconquistato ma in compenso il quartiere di Ovale fu messo a ferro e fuoco, mentre si dava la caccia ai lanaioli e cardaioli, braccati e snidati su e giù per i vicoli. Poi i congiurati incendiarono otto case e il fuoco divampò rapidamente per tutto il quartiere d'Ovale.

Per le classi dominanti di Siena, questo episodio significa il materializzarsi di una nuova minaccia. La Compagnia del Bruco era

riuscita ad imporre il suo volere sul Concistoro quasi senza colpo ferire, collocando al governo i propri uomini, che non facevano certo parte delle solite oligarchie di governo. A queste ultime, ci vollero dieci o vent'anni per recuperare l'egemonia, e per mantenerla con una qualche garanzia di continuità.

Una volta recuperate le proprie posizioni, la classe dominante si assicurò che queste non dovessero essere più minacciate. Pur di non rimettere in discussione la propria egemonia, come vedremo, l'oligarchia di governo fu perfino disposta a rinunciare all'indipendenza dello Stato. L'unica risposta della classe di governo alla crisi della fine del '300 fu pertanto quella di rinserrarsi nei propri ranghi. Nel medioevo, come abbiamo visto, a Siena contavano di più le divisioni territoriali che quelle di casta o classe. Nel '400 e nel '500, la situazione si ribalta: il ceto dominante persegue soprattutto i propri interessi di classe, proprio come, dal canto loro, avevano fatto i lanaioli, seppur fuggevolmente, durante l'insurrezione del 1371.

Per entrare a far parte della classe dominante, i requisiti erano sempre meno accessibili. Tradizionalmente, la cittadinanza senese e i diritti politici venivano concessi con una certa liberalità. Ma a partire dalla fine del '300, diventare cittadino di Siena fu sempre più difficile. La piena cittadinanza e l'esercizio dei diritti politici vennero ristretti a chi apparteneva già a uno dei *monti*. Alla fine nel 1497, i diritti politici vennero limitati a sole 350 casate, i cosiddetti *Nobili Reggenti* o *Risieduti*. L'appartenenza a questa classe divenne un privilegio gelosamente difeso, e si cominciò a non concedere la cittadinanza che in rari casi, e solamente a uomini del calibro di un Giulio II, degli ambasciatori a Siena di Carlo V o, dopo il 1552, a Enrico II, a Lansach, a Piero Strozzi e a Biagio di Montluc.

Con l'assottigliarsi delle sue file, la classe dirigente mutava anche la propria natura. A Siena l'aristocrazia, come possiamo d'ora in poi definirla, incominciò ad assomigliare sempre più alle grandi aristocrazie di altre parti d'Europa, la cui ricchezza era basata non tanto sull'industria e sul commercio, ma sulla rendita fondiaria. Naturalmente, questo cambiamento non avvenne dalla sera alla mattina. Nel '400, i Salimbeni erano ancora attivamente impegnati nel commercio, mentre nel '500 alcune importanti famiglie senesi erano ancora impegnate nell'attività creditizia, particolarmente a Roma, dove facevano i banchieri i Chigi, gli Spannocchi, Alessandro Bichi, gli Ugurgieri, i Tolomei, i Venturi, Pietro Borghesi e Stefano Chinuccio. Nel primo '500, vi erano ancora dei nobili mercanti: nel 1509, Leonardo di Nanni Marsili e Marcantonio Tolomei formarono "*una compagnia per trafficare a Roma*"²¹, mentre i Boninsegni, i Tancredi, i Marsili e Mino della Gazaia commerciavano la seta e altri, inclusi i Bichi e i Petrucci, la lana. Ciò nonostante, l'aristocrazia, nel suo complesso, stava allontanandosi sempre di più dall'industria e dal commercio. Una buona carriera commerciale non era più motivo di orgoglio: una vita di ozio era diventata l'ideale sociale delle nuove aristocrazie, il cui ideale economico era quello di assomigliare sempre più a dei veri *rentier*. E se le rendite dei terreni si rivelavano

insufficienti a mantenere il tenore di vita tanto agognato, gli aristocratici ormai si guardavano bene dal rimboccarsi le maniche, rimettendosi negli affari, ma si affidavano piuttosto a tradizionali risorse dell'età feudale, come i profitti legati a cariche onorifiche o ecclesiastiche. Pio II, ad esempio, che giocò un ruolo di primo piano nel processo di ristrutturazione della società senese, cercò di riportare la nobiltà alla vita politica attiva e ne arricchì gran parte dei membri mediante la concessione di sostanziosi appannaggi ecclesiastici.

Senza la partecipazione dei nobili, il commercio e l'industria languivano. La natura stessa di Siena come centro urbano stava mutando. Il ritirarsi dei ceti più elevati dalla vita attiva doveva necessariamente riflettersi sulla vita culturale della città. Gli aristocratici potevano certo dare un valido contributo per rimettere in sesto la città. Le delibere del Consiglio del 1417 per la costruzione della Loggia della Mercanzia ci suggeriscono che questa impresa era stata concepita proprio per dare un incremento ai commerci, ma l'incoraggiamento del governo non poteva certo sostituire l'apporto diretto del ceto più ricco. Perfino leggi come quella del 1441 secondo cui:

*tutti i cittadini sino agli anni quarantacinque furono obbligati di esercitare o fare esercitare in proprio nome o dei compagni di mercanzia, traffico o mestiere nella città e contado di Siena, ovvero lavorare terra in maremma o in Valdichiana o in Valdorcina. Et chi ciò non facesse ... o fosse negligenti non possa né debba avere né esercitare alcuno officio di comune*²²

dimostrarono di non avere alcun effetto durevole sulle scelte di vita dell'aristocrazia.

Nel medioevo, la città era stata la principale dispensatrice di ricchezze, il vero ago della bilancia dell'economia della regione circostante. Dal Rinascimento in poi, Siena divenne piuttosto una consumatrice di ricchezze prodotte non tanto entro le mura quanto nel contado. Più che l'industrioso alveare raffigurato dal Lorenzetti, la città divenne un centro di consumi voluttuari, a malapena scalfiti dalle misure fiscali di una serie di leggi suntuarie assolutamente inefficaci.

Nei secoli precedenti, la vitalità della cultura senese aveva tratto origine dal contatto costante tra l'élite e la massa del popolo: gran parte di ciò che contava di più nella vita cittadina avveniva per le strade, e anche l'arte era pubblica, di proprietà comune. A partire dalla metà del '300, invece, *privacy* e riserbo ritornarono in auge, dopo che l'aristocrazia si era ritirata nei suoi palazzi di città aperti su di un cortile interno e non sulla pubblica via, oppure nelle ville di campagna, dove molti ormai risiedevano in permanenza almeno d'estate.

Si venne a creare un mondo nuovo, fatto di una miriade di corti in miniatura. Ciascun nobile finiva per tenersi in casa un certo numero di clienti e di stipendiati, tra cui musicisti, uomini di lettere e artisti, imposti via via dalle mode. Gli artisti, infatti, cominciavano ad abbandonare le botteghe per entrare a far parte delle corti dei nobili. Spesso, era proprio in questo modo che si facevano strada: il Sodoma,

per esempio, fu introdotto a Siena dagli Spannocchi, Antonio Federighi da Pio II e il Beccafumi dal mecenate che gli diede il nome. Anche gli scrittori dovettero allontanarsi dai loro soliti ambienti cittadini, ecclesiastici o monastici, per diventare parte integrante delle corti. Quel bizzarro cronista di cose senesi, Sigismondo Tizio da Castiglione, per esempio, era alle dipendenze di Niccolò Borghese, *“che lo ritirò in casa, e considerollo come suo familiare”*²³. E le stesse casate, nel corso del '500, si rivelarono una preziosa protezione per i moltissimi eretici e protestanti che erano a Siena, poiché, in casa di un nobile, erano praticamente immuni dalle sanzioni della legge. L'impotenza delle autorità di tenere sotto controllo Brandano, per esempio, si spiega soprattutto con la sua posizione privilegiata di frequentatore fisso di casa Boninsegni.

Un'altra importante novità nella cultura di Siena, sempre nel quadro del mutato stile di vita dell'aristocrazia, fu la creazione di istituzioni totalmente nuove, vale a dire le Accademie. Siena in questo fu all'avanguardia, visto che nei primissimi anni del '500 esisteva già una specie di sodalizio di intellettuali aristocratici, che abbracciava Claudio Tolomei, precoce fautore del toscano come lingua, Gabriel Cesano, Bartolommeo Carli de' Piccolomini e Giovanbattista Puliti. Il sodalizio era dedito allo studio del latino, del greco, dell'idioma toscano e alla promozione dell'eloquenza e della poesia. Forse già nel 1525, questa associazione informale si era data una sua struttura e il nome di *Accademia degli Intronati*, la più antica dell'Europa moderna. Fonti cinquecentesche più tarde sulla fondazione degli Intronati mettono l'accento sulla sua etica aristocratica, e in particolare, su quel ritirarsi dalla vita attiva che era divenuto uno dei segnali distintivi della trasformazione dei ceti più elevati. In un resoconto si legge:

*si adunarono ne la nostra città alcuni spiriti gentili in diverse qualità di dottrina eccellenti ... si disposero di fondare una congregazione nella quale lasciando per quanto le forze del loro ingegno comportavano, tutti e' noiosi e schivi pensieri e tutte le altre cure mondane, solo e con ferme intenzioni si dessi opera alli esercizi delle lettere ... E da un fermo loro proponimento di fingere di non intendere e non curarsi di nissuna altra cosa del mondo, lo' piacque di pigliar nome di Intronati ...*²⁴.

Di intenti squisitamente aristocratici, gli Intronati rispecchiavano i nuovi tempi, con una politica di ammissioni riservatissime. I non-nobili, per non essere da meno, dovettero fondare un'accademia loro propria, quella dei *Rozzi*, dal cui numero, stavolta, i nobili venivano esclusi per statuto. In una città dove nel passato tutte le classi sociali erano state partecipi degli sviluppi dell'arte, si trattava di una situazione totalmente nuova.

Questi cambiamenti nella vita culturale ebbero un impatto diversificato. I palazzi erano sempre più riccamente decorati e ammobiliati e gli uomini più facoltosi investivano somme sempre maggiori in oggetti d'arte per il proprio uso e diletto. Le nuove abitudini della nobiltà vennero presto imitate, particolarmente dai ceti professionali. Così, una petizione al podestà del 1476 rende noto che Prospero Poccio,

dottore in legge, si era fatto fare un baldacchino dipinto *pro ornamento consueto dictae camerae nuptialis*²⁵ e che un medico, Bartolo di Tura Bandini, aveva in camera da letto un gran numero di dipinti, incluse due immagini devozionali, una dei Santi Cosma e Damiano e l'altra della Madonna col Bambino e Angeli.

Di queste piccole icone portatili se ne trovano sempre di più dopo la metà del Trecento, di solito in forma di trittici. Ogni trittico era costituito da un pannello centrale sormontato da un piccolo timpano, con la Madonna col bambino nel settore centrale e un'altra scena, di solito una crocifissione, sul timpano. Normalmente il trono della Madonna era circondato di angeli e di santi. Sulle due ante, erano dipinti dei santi, singoli o a coppie, con, nelle due metà del triangolo del timpano, la Vergine e l'Angelo dell'Annunciazione. I dittici presentano una maggiore varietà di temi, ma di solito rappresentano la Madonna, l'Annunciazione o la crocifissione. Sempre, le tavole venivano dorate e cesellate.

Queste generalizzazioni indicano quanto poco originali fossero in realtà i dittici e trittici senesi. Per i pittori, dittici e trittici erano una fonte di guadagno non indifferente, il che era un bene, in quanto permetteva a Siena di continuare a mantenere un gran numero di botteghe d'arte. D'altra parte, nel periodo che va dal 1350 al 1550, il lavoro di queste botteghe fu tutt'altro che innovativo, continuando a sfornare la stessa gamma di prodotti, di cui assai pochi presentano un qualche interesse specifico, anche se sono tutti gradevoli e alcuni assai belli. Paradossalmente, in questo caso, una creazione artistica finalizzata ad un uso privato anziché pubblico provocò più inerzia che vere novità.

Nel nuovo clima, un aspetto positivo fu quello espresso dall'Accademia degli Intronati, e cioè l'entusiasmo con cui la nobiltà abbracciò il nuovo umanesimo letterario. Il declino dell'economia di Siena non portò dunque mai con sé una vera decadenza culturale. La prima metà del '400 rappresenta forse l'età d'oro dell'Università, ravvivata dalla presenza di studenti di tutta Europa, e particolarmente dalla Germania e dalla Spagna, che venivano a imparare dai grandi maestri dello *Studium* senese. L'Università era attivamente sostenuta dalla comunità come lo era sempre stata in passato e, particolarmente per quanto riguarda Legge e Medicina, la sua reputazione in Europa non era seconda a nessun'altra.

A Siena, nel 1434, il Comune offrì un ricevimento in onore dell'umanista Antonio Panormita e nello stesso anno, veniva offerta la cattedra di retorica greca e latina a Francesco Filelfo. Siena fu dunque uno dei centri del nuovo umanesimo, e gli umanisti senesi si mescolavano in tutta Italia con i loro pari. Enea Silvio Piccolomini, naturalmente, è l'esempio più clamoroso di un umanista senese di successo, ma ce ne sono stati molti altri. Nella sola famiglia Piccolomini, oltre a Enea, troviamo Bartolomeo Carli, autore di versi ovidiani e traduttore dell'*Eneide* e Alessandro, uno dei maggiori filosofi e classicisti del suo tempo. Il neoplatonico senese Pietro Cennini fu assai ammirato dal Ficino, mentre Filelfo ebbe un ottimo

allievo in Agostino Dati. Bartolo di Tura Bandini fu amico e corrispondente di Lorenzo de' Medici.

La ricca biblioteca che Bandini lasciò alla propria morte, avvenuta nel 1483, ci rivela una vastissima gamma di interessi, che può dirsi tipica dell'umanista senese del suo tempo. Comprendevo testi classici e filosofici, tra cui una copia dei *Commentarii* di Cesare "miniato ad oro"²⁶. Un altro inventario, quello della biblioteca di Niccolò di Bartolomeo Borghesi del 1500 circa, elenca più di 400 volumi. Tra questi, vi era praticamente tutta la letteratura latina conosciuta oltre ad alcune traduzioni dal greco, le *Elegantiae* di Lorenzo Valla, le opere di Filelfo, di Agostino Dati, di Flavio Biondo e del Platina, il *De liberis educandis* di Pier Paolo Vergerio e la *De vita studiosorum* di Marsilio Ficino. Altre collezioni di libri comprendevano le opere dei classici italiani. Tra il 1438 e il 1444 Giovanni di Paolo illustrò una bellissima edizione della *Divina Commedia*, mentre nel 1461, Stefano di Luigi da Milano ricevette da Francesco di Facio Bellarmati l'incarico di ricopiare e miniare i *Trionfi* del Petrarca, "di mia propria mano, de la più bella ch'io sapia fare"²⁷.

Tanta insistenza sulla miniatura dei manoscritti è senz'altro caratteristica di Siena, eppure il fatto che la neonata industria della stampa abbia subito trovato seguito a Siena è una dimostrazione dell'interesse per la nuova civiltà letteraria. Fin dal 1484, con il sostegno dell'Università e del Comune, i primi tipografi erano al lavoro. L'umanesimo era pertanto di casa a Siena come in tante altre città italiane, e i letterati non erano affatto isolati dal resto della comunità artistica. Siena era un microcosmo in cui tutte le persone che contavano, inclusi gli studiosi e gli artisti, si conoscevano: eppure, nonostante tutto l'entusiasmo per la letteratura classica, a Siena l'impatto dell'umanesimo sulle arti figurative non fu che lento ed esitante se paragonato a quello che si ebbe a Firenze.

La differenza non si può certo imputare all'ignoranza. Tanto i committenti che gli artisti senesi erano perfettamente consapevoli dei mutamenti nelle arti che si stavano verificando nel resto d'Italia. Anzi, una delle conseguenze principali del mutamento sociale della committenza era stata l'apertura all'esperienza di altri centri. Molti patrizi, come Pandolfo Petrucci o i Piccolomini, ostentavano il loro cosmopolitismo incoraggiando e stimolando l'opera di artisti non-senesi. Questi mecenati cercavano di essere il più possibile alla moda: Pio II portò a Siena gli architetti fiorentini Bernardino Rossellino e Giuliano da Maiano, mentre sua sorella, Caterina Piccolomini, si vantava del fatto che il suo nuovo palazzo fosse stato progettato "da uno valentissimo maestro"²⁸. Nel 1502, stipulando il contratto con il Pinturicchio per la Libreria, il cardinale Francesco Piccolomini esprimeva chiaramente i propri desideri, insistendo che la realizzazione dovesse includere elementi "a la forgia et disegni che hoggi chiamano grottesche"²⁹. Un simile atteggiamento si vede nel contratto stipulato con Michelangelo, per quindici statue di un altare dei Piccolomini, che sarebbero dovute essere "di più bontà, meglio conducte, finite et a perfectione che figure moderne sieno hogi in

Roma"³⁰.

Il desiderio di questi mecenati di mantenersi al passo con i tempi fece sì che molti artisti venissero chiamati a lavorare a Siena per periodi abbastanza lunghi. I Piccolomini, ad esempio, ospitarono un miniaturista famoso, Girolamo da Cremona, che lavorò sugli antifonnari della Libreria dal 1468 al 1473, insieme all'altrettanto famoso Liberale da Verona. I Piccolomini furono anche responsabili della presenza quasi continua del Pinturicchio in città dal 1503 al 1506.

Il conservatorismo dell'arte senese nel Rinascimento non può dunque venire spiegato nei termini di una mancata conoscenza degli stili contemporanei. Questo rifiuto consapevole della maniera fiorentina non ha mai smesso di turbare gli storici dell'arte. Il Sassetta, per esempio, conosceva senz'altro bene la pittura fiorentina: la sua *Ultima cena* dalla pala d'altare dell'Arte della Lana, dipinta tra il 1423 e il 1426, mostra un'architettura d'interni rinascimentale che sarebbe potuta uscire dal pennello di qualsiasi suo contemporaneo fiorentino, mentre la sua *Adorazione dei Magi* nella collezione Chigi-Saracini dimostra una comprensione perfetta delle leggi dello scorcio e della prospettiva. Eppure, tutto sommato, Sassetta rimane saldamente ancorato alla linea del gotico senese. Anche il pittore più vicino al Sassetta, Sano di Pietro, era senz'altro consapevole delle novità fiorentine, come si capisce benissimo osservando i volti delle sue Madonne. Eppure Sano, pur così incredibilmente bravo, continuò a fare un uso del tutto consapevole dei modi più tradizionali del gotico, fino al punto di variare la relativa grandezza delle figure per esprimerne le differenze di importanza nella gerarchia mistica. Lo stesso può dirsi del suo contemporaneo Domenico di Bartolo: lo studio dei suoi affreschi nel Pellegrinaio dell'Ospedale rivela che l'artista, pur perfettamente conscio delle innovazioni fiorentine, di cui ci espone un vero e proprio campionario, ritornò volontariamente alla norma senese: la figura a due dimensioni, l'armoniosità di linee, il riempire tutti gli spazi con decorazioni e la profusione dei colori. L'ambivalenza dell'atteggiamento di Domenico è particolarmente evidente negli sfondi architettonici, che sono curiosi coacervi di gotico e di Rinascimento.

Il Vecchietta, morto nel 1480, con tutto il suo voler stare al passo con le novità architettoniche del Rinascimento - nicchie sormontate da conchiglie, soffitti a cassettoni, colonne classiche e fregi di ghirlande - ritorna al modulo senese nei ritratti e nei paesaggi e nell'attenta suddivisione dell'ornato della volta del Battistero. Anche Giovanni di Paolo si trastullò brevemente con l'idioma pittorico fiorentino, rimanendo molto influenzato da Paolo Uccello, di cui però adoperava la tecnica per creare dei paesaggi irreali e di sogno, secondo un'ispirazione di chiara matrice senese. Infatti, non solo Giovanni di Paolo riecheggia continuamente il Sassetta, ma va perfino a riguardarsi Duccio e Simone Martini, delle cui opere sembra non dimenticarsi mai. Invece, fu la paesaggistica di Ambrogio Lorenzetti a costituire il motivo ispiratore più importante della *Fuga in Egitto* di Giovanni di

Paolo. Negli ultimi anni del '400, emergono Neroccio di Bartolommeo Landi e Francesco di Giorgio Martini, entrambi pittori notevolissimi, non tanto per il loro classicismo fiorentino a tratti piuttosto pesante, ma per una soavità e una grazia tutta senese, per la disponibilità ad abbandonare le leggi della prospettiva quando occorre e, particolarmente nel caso di Francesco, per un gusto davvero senese nei colori così accesi e brillanti. Sono pittori che riescono, in sostanza, a mantenere in equilibrio sospeso il mondo classico e quello gotico.

Bisogna riconoscere che i pittori senesi avevano una preferenza spiccata per un trattamento bidimensionale ed essenzialmente decorativo dei loro soggetti. Questo, senza dubbio, spiega il loro entusiasmo per un soggetto macabro come la *Strage degli Innocenti*, che il solo Matteo di Giovanni avrebbe trattato non meno di quattro volte. Infatti il tema si presta benissimo a un trattamento di tipo decorativo, all'immediato accavallarsi delle figure, e quindi a una lettura del quadro lungo una linea orizzontale, da sinistra a destra o da destra a sinistra, piuttosto che centrifuga, dal primo piano allo sfondo, come richiesto dalle convenzioni del Rinascimento fiorentino.

La ragione fondamentale del rifiuto senese delle proposte pittoriche fiorentine va dunque ricercata nella diversa cultura delle due città. In particolare, laddove a Firenze si poneva l'accento sulla parola scritta, a Siena l'enfasi era tutta sull'immagine. I senesi furono sempre assai più interessati a quello che vedevano che a quello che sentivano o leggevano: pensavano con gli occhi. Anche Santa Caterina, che parla proprio dell'“occhio dell'intelletto”³¹, esprime i suoi pensieri attraverso immagini e buona parte della vita spirituale di Siena trasse ispirazione da dei dipinti, come vediamo nel caso del Beato Andrea Gallerani o di San Bernardino, che non mancava di far notare ai senesi che “ricordiamo assai meglio ciò che abbiamo visto di quanto abbiamo udito”.

Quindi, nonostante il grande contributo di Siena all'umanesimo, la dipendenza dall'immagine figurativa continuò ad essere il fattore cruciale della sua esperienza culturale. In un simile contesto, i pittori senesi e i loro mecenati sentivano lo stimolo dei loro contemporanei umbri e toscani e ne venivano in parte influenzati, ma tanto più continuavano ad avvertire il richiamo dei loro grandi maestri, le cui opere erano sempre davanti ai loro occhi. Nel 1450, Ghiberti notava con sorpresa come i senesi guardassero ancora Simone Martini e Ambrogio Lorenzetti con tanta ammirazione, un atteggiamento pienamente confermato dalla pittura senese di quell'epoca. Per un pittore di Siena era certo difficile sfuggire alla propria tradizione, e forse si può dubitare che davvero lo desiderasse. E siccome pensavano con gli occhi, i pittori senesi rifuggivano da quel radicalismo artistico ormai di casa a Firenze. Era proprio questo che diede alla loro cultura quel senso di continuità, come di uno sviluppo unitario perseguito dall'intera comunità. Per questo, l'umanesimo senese rimase per lo più lettera morta, mentre a Firenze trovò applicazione pratica in pittura, in scultura e in architettura.

Quindi, nel momento in cui Firenze e Siena stavano per impegnarsi nel più grosso scontro politico e militare della loro storia, le loro tradizioni culturali erano ancora altrettanto distanti di quanto lo erano state per tutto il corso del medioevo.

9. LA CADUTA DI SIENA

L'IMPORTANZA COMMERCIALE e politica di Siena fino al '500, e la sua forza culturale derivavano dalla ricchezza della sua classe dirigente. La società senese infatti, in tutte le sue articolazioni, si reggeva su di una classe di governo che assicurava le basi materiali dell'economia, produceva i quadri dirigenti, sosteneva le opere pie, supervisionava Chiesa e Università e patrocinava la cultura. Siena dunque era essenzialmente l'oggetto-città voluto da questa élite. Non deve quindi sorprendere che il momento più critico della sua storia abbia coinciso con una profonda crisi sociale, politica ed economica di questa classe dirigente. Ad un osservatore superficiale, gli ottimati di Siena nella prima metà del '500 saranno forse potuti apparire ancora nella pienezza dei loro poteri: infatti, sia entro le mura domestiche che nella cerchia familiare allargata il dominio di un aristocratico era ancora assoluto e la sua parola, legge. Nel governo gli aristocratici riuscirono a conservare il monopolio del potere, tant'è vero che alla guida dei consigli troviamo gli stessi cognomi per secoli. Nemmeno nel contado l'autorità dei nobili dava alcun segno di erosione.

Ma non si poteva certo pensare che tutto fosse fermo in questo mondo retto da nobili. Le alleanze fra le famiglie si stavano logorando e il consenso del popolo andava scemando. Si ebbe un ritorno alle lotte fra i *monti* mentre le strutture di governo vacillavano, tanto da dover essere riformate dieci volte fra il 1525 e il 1552 e, cosa anche più grave, veniva meno il tradizionale attaccamento ai monti stessi. Nascevano invece dei nuovi gruppi politici di vario orientamento, quali i *libertini*, accesi repubblicani provenienti dai popolari, dalla nobiltà e dai riformatori. Anche i *noveschi* erano sempre più divisi. Secondo un contemporaneo, nel 1524 i noveschi erano divisi in quattro fazioni: i sostenitori di Fabio Petrucci, i sostenitori del fratello, "quelle che gli si opponevano perché *li teneva troppo bassi* e quelle che gli si opponevano per *quietamente e con giustizia governare*"¹.

Il conflitto esplose il 18 settembre 1524 fra sostenitori e oppositori di Fabio Petrucci inaugurò i tumulti e l'instabilità politica che avrebbero contraddistinto il venticinquennio seguente. I Petrucci vennero esiliati, il potere ritornò all'antico Consiglio e dopo circa tre mesi fu instaurato un nuovo governo di Balìa composto da sedici membri, con il compito non invidiabile di riformare le istituzioni e di scongiurare la minaccia di un'invasione francese. Agli inizi, a capo del nuovo regime era Alessandro Bichi, un 'novesco' di grande onestà e integrità, che purtroppo sarebbe stato assassinato il 7 aprile 1525 da un gruppo di 'libertini' guidati da Mario Bandini.

Sotto la guida di Bandini fu redatta una nuova costituzione che sanciva una divisione equa del potere fra 'noveschi', 'popolari' e 'riformatori'. Tale regime resse, non senza alcune difficoltà nel contado, fino al maggio 1527 quando le vicende del sacco di Roma provocarono un moto di disordini da cui Siena non poteva sperare di rimanere immune. Il saccheggio di Roma da parte delle truppe imperiali di Carlo V mise in difficoltà i commerci, provocò dei tumulti e persino dei tentativi rivoluzionari. Risorsero le fazioni apertamente contrarie ai noveschi: nel luglio furono prese d'assalto le loro case e Piero Borghese, uno dei capi noveschi, venne ucciso. Il partito popolare era in ascesa e il monte dei Nove veniva escluso da qualsiasi partecipazione al governo. Nel 1530, Carlo V sarebbe stato costretto a inviare le sue truppe in città per far cessare i continui tafferugli e restituire con la forza il governo ai noveschi.

Da quel momento, soprattutto su richiesta dei Nove, a Siena fu posta di stanza una guarnigione imperiale mentre, dietro pressioni dell'imperatore, si procedette a una nuova riforma. Come già nel 1525, il principio ispiratore della nuova costituzione fu l'imposizione di una coalizione mediante un'equa suddivisione degli incarichi di governo fra i monti. Ma nonostante l'imparzialità apparente ben si sapeva che Don Lope di Soria, legato di Carlo V, appoggiava i noveschi che, si mormorava, brigavano per riconquistare il potere assoluto con l'aiuto della guarnigione imperiale, forte di 200 uomini. Scoppiarono quindi dei gravi tumulti, tanto che la guarnigione dovette essere raddoppiata di numero.

Nel decennio successivo la situazione rimase più o meno invariata, se non che nel 1541, gli imperiali tentarono di imporre una nuova riforma delle istituzioni. Il progetto si discostava di poco dal modello tradizionale, basato com'era su di una spartizione di potere e sull'arbitrio di una Balìa.

La Balìa era composta da quaranta membri, eletti proporzionalmente fra tutti i monti, anche se almeno otto dovevano essere rappresentanti dell'imperatore. La giustizia penale e civile passò in mani non senesi: da quel momento infatti tutti i processi furono affidati a un *Capitano di Giustizia* di nomina spagnola.

Contro ogni aspettativa, in un primo tempo questa costituzione funzionò bene. Il primo Capitano di Giustizia, Francesco Grasso, era uomo di grande integrità e si conquistò il rispetto di tutti giudicando

con severità e imparzialità. Gli anni 1541-43 furono dunque anni di buon governo, durante i quali i gruppi avversari rispettavano un difficile equilibrio e la giustizia veniva amministrata in modo equo. Ma già nel 1543 correva voce che i rappresentanti dell'imperatore, ormai residenti fissi, appoggiassero i noveschi a spese degli altri monti, tanto che, nel 1545, i partiti più sfavoriti, forti dell'appoggio del popolo, si ribellarono e cacciarono la guarnigione imperiale dalla città.

Seguì ancora un tentativo, il sesto in vent'anni, di dare stabilità al governo. I noveschi furono mandati in esilio mentre circa trecento esiliati vennero richiamati da un Consiglio del Popolo convocato in fretta e furia. Il nuovo Consiglio affidò il governo a una Balìa di dieci membri: il Capitano del Popolo più nove priori, tre da ognuno dei monti superstiti. Questa equa distribuzione delle cariche non fu però applicata alle altre magistrature e ai consigli, nei quali la forza numerica dei 'popolari', che poteva solo essere controbilanciata dagli altrettanto numerosi 'noveschi', impediva una equa divisione del potere. Inevitabilmente, si venne a creare una situazione che sarebbe stata instabile anche a prescindere dalla minaccia di un intervento imperiale.

Nel 1547, con il ritorno a Siena di una guarnigione imperiale di trecento uomini, l'Imperatore riacquistò le sue posizioni. L'anno successivo, nonostante la dichiarata opposizione dei senesi, il rappresentante imperiale Don Diego Hurtado de Mendoza apportò delle nuove modifiche alla costituzione, richiamando i noveschi, nominando una Balìa di sua scelta e un nuovo Capitano di Giustizia, comunque non senese. Questo assetto istituzionale, sorvegliato direttamente dall'Imperatore, doveva durare fino ai drammatici eventi del 1552. Bastarono però dodici mesi per far affiorare le gravi tensioni in seno alle classi dominanti che minacciavano l'esistenza anche di questo regime che pure era di diretta ispirazione spagnola. La crisi era ormai alle porte.

Questa violenta altalena politica segnò profondamente la vita culturale. Proprio in questi anni videro la luce alcune delle opere maggiori del Beccafumi, l'affacciarsi agli studi del giovane storico Orlando Malavolti, la fondazione dell'Accademia degli Intronati, la formazione di Lelio e Fausto Sozzini, due dei più grandi teologi del protestantesimo. Questo testimonia che non tutte le forme di attività culturale si erano inaridite: le istituzioni della cultura erano infatti ancora in vita e il Comune era impegnato come sempre del resto a salvaguardare l'immagine della città. Tuttavia gli storici concordano nel dire che la situazione politica indebolì seriamente la vita culturale: nel ventennio dal 1530 al 1550 molti dei maggiori studiosi, scrittori, artisti e artigiani preferirono lasciare Siena o ne furono esiliati. Fra il 1530 e il 1540 subì un tracollo anche l'Università, alla quale rimanevano pochi insegnanti di valore, nessuna disponibilità finanziaria e una popolazione studentesca assai turbolenta. In seguito a pressioni da parte spagnola e papale, nel 1541 furono emessi dei decreti contro le eresie e alcune norme di censura della stampa. Il

numero di manifestazioni permesse durante il carnevale fu drasticamente ridotto e la censura si abbattè sulla corrispondenza e sulla libertà di parola. Persino un'espressione momentanea di malcontento poteva portare all'arresto, all'incarcerazione e all'esilio. Dopo il 1555 si proibirono tutte le assemblee, tranne quelle delle confraternite, nell'ambito di una restrizione generale della libertà di associazione. Persino i banchetti venivano guardati con sospetto. Non si può quindi dare torto al grande umanista Paleario, quando dice che all'epoca della sua visita, nell'ottobre del 1530, la vita sociale e culturale di Siena era in totale ristagno a causa dell'instabilità politica.

Date queste conseguenze, che per Carlo V e i suoi lacché costituivano una vera spina nel fianco, l'instabilità della situazione politica veniva giudicata dai contemporanei come il frutto della testardaggine dei senesi, mentre questi ultimi la consideravano malinconicamente come il castigo per i propri peccati e pertanto irrimediabile. Ma la vera causa dell'instabilità politica era la crisi delle classi dominanti, una crisi che rifletteva certe trasformazioni di fondo dell'economia europea. Nel medioevo, il potere della classi dominanti si fondava sulla loro ricchezza, ma ormai le strutture che avevano contribuito a crearlo non esistevano più. Nel '500, inoltre le guerre avevano seriamente colpito l'agricoltura, con danni così duraturi che alcune zone furono risanate soltanto quattro secoli dopo. Devastazioni di portata simile, insieme a certe variazioni climatiche e al calo della popolazione, fecero sì che i cattivi raccolti succedutisi un anno dopo l'altro provocassero delle carestie.

La crisi dell'agricoltura naturalmente si ripercosse sulle finanze dell'aristocrazia che, fin dagli inizi del '500, aveva pesantemente investito in terreni. A sua volta, l'impoverirsi dei nobili indebolì il Comune e acuì la rivalità fra i monti. Gli aristocratici puntavano ormai sempre più ai guadagni che potevano derivare dalle cariche di governo e dagli impieghi più redditizi nel contado, che cercavano di accaparrare per sé e per il proprio monte. Ne consegue che qualsiasi accordo di vertice che riportasse in auge uno qualsiasi dei monti, si risolvesse inevitabilmente nella perdita di lucrosi incarichi per gli appartenenti agli altri monti. Del pari, il monte che si fosse conquistato l'egemonia deteneva il controllo quasi assoluto degli incarichi più lucrosi. Per questo motivo il favore imperiale per i noveschi faceva temere che col tempo questi sarebbero divenuti padroni sia del governo che dell'economia.

Nei secoli precedenti, i capitali dell'aristocrazia erano stati per il Comune una garanzia di prosperità e di solvibilità. Ma ormai le finanze dell'aristocrazia si stavano prosciugando, proprio mentre la solvibilità del Comune era messa alle strette da nuovi bisogni. Ogniqualvolta si abbatteva una carestia per esempio, bisognava importare il grano dall'estero. Gli aristocratici sapevano bene quanto la propria sopravvivenza fosse legata alla stabilità delle istituzioni e sapevano altrettanto bene che la minaccia più grave alle istituzioni sarebbe stata un'insurrezione di braccianti o di contadini affamati, costretti a rifugiarsi in città durante una carestia. Di conseguenza,

Siena continuò a farsi carico della responsabilità di sfamare i propri sudditi, nonostante ciò comportasse delle spese in continuo aumento. Non meno costosi furono i tentativi, in gran parte falliti, di risolvere una volta per tutte il problema dell'approvvigionamento idrico. Si fecero progetti per la creazione di laghi artificiali vicino alla città dove allevare il pesce e per la bonifica della Maremma, oltre a tentativi di costringere i contadini a coltivare il grano.

Lo stato di guerra quasi permanente per tutto il '500 aveva messo le finanze a dura prova. Già le guerre del medioevo, basate sul soldo dei mercenari, erano costate care a Siena: ma, che si trattasse di campagne di offesa o di difesa, si era trattato di un impegno saltuario. Ma nel Rinascimento le nuove fortificazioni a prova di cannone comportavano ingenti spese di impianto, di manutenzione e di mantenimento di una guarnigione.

Come altri stati italiani dell'epoca, anche Siena aveva subito un aumento del banditismo, che andava a colpire in modo diretto le finanze della città. La zona più infestata dai banditi era proprio la Maremma, da cui Siena aveva sempre tratto congrui redditi con la concessione in affitto dei diritti di pascolo. Grazie ai briganti, il furto di bestiame divenne il *modus vivendi* di molte comunità di confine, inasprendo così i rapporti tra Siena e tutti gli stati limitrofi. Con la stessa frequenza si commettevano assassini e delitti, e soltanto a stento si riusciva a proteggere all'interno delle città murate l'incolumità degli abitanti e delle loro proprietà. All'esterno delle mura prevaleva la legge del più forte: nel maggio 1530, i senesi non furono in grado di impedire un attacco mortale alla guardia di un emissario di Carlo V, appena poche miglia dalle porte di Pienza. Entro i confini dello Stato, non era neppure più possibile garantire la sicurezza dei viaggiatori sulla via Francigena.

Un altro grave problema per le finanze era l'assottigliarsi della popolazione sia nella capitale che nei territori annessi, il che significava un numero assai minore di cittadini da cui prelevare le tasse. Dopo i disastri demografici del secolo precedente, il '400 aveva registrato un graduale incremento delle nascite, ma questa tendenza doveva nuovamente invertirsi nel secolo successivo. Anche così, in confronto a molte zone del suo Stato, la capitale era davvero una città ricca, visto che a partire dal 1520, lo spopolamento delle campagne divenne un problema tanto grave da incidere negativamente sulla produzione agricola. Il comune di Piancastagnaio spiegò alla Balìa nel febbraio del 1530:

rispetto alla grande penuria che è qui li poveri homini che sonno ristati sonno andati fuori a cercar di guadagnare qualche poco per sostentarsi².

Con lo stesso tono, nel maggio di quell'anno un rappresentante di Casole riferiva che:

quasi tutti li gioveni atti all'arme iti per denaro chi a Volterra chi a Santo Gimignano³.

Nello stesso mese la comunità di Grosseto dovette ricorrere

all'aiuto della Balìa, poiché nonostante il grano fosse già maturo nei campi, mancavano le braccia per andarlo a mietere. Innanzitutto, mancavano i fondi per pagare i mietitori, e il pericolo delle razzie di banditi affiancati da senesi esiliati che vivevano impunemente nel contado in piena illegalità, non migliorava certo le cose.

Lo Stato senese si trovava quindi a dover far fronte alle spese vecchie e nuove con un reddito sempre calante. Tutte insieme, le nuove uscite stavano portando Siena alla bancarotta. Nel 1535, i pagamenti del debito pubblico furono sospesi per un anno, le gabelle raddoppiate e la moneta svalutata. Nell'anno successivo la situazione era deteriorata a tal punto che i banchieri Chigi e Ugurgieri, venuti in soccorso dello Stato con un prestito massiccio, si rifiutarono di accettare titoli di qualsiasi genere pretendendo la garanzia personale di tutti i membri della Balìa. Per poter sopravvivere, il governo dovette ricorrere con frequenza sempre maggiore a dei rimedi alla giornata. Era tanto impoverito da indebitarsi pesantemente con i legati imperiali, ma anche questo aiuto non fu sufficiente: nel 1521, per inviare un'ambasciata a Roma, la Balìa si vide costretta a chiedere un prestito ad uno dei suoi membri. La situazione non migliorò nei due decenni seguenti e nel 1552, la Balìa malinconicamente riferiva la situazione al Consiglio Generale nei termini che seguono:

è tanta stretteza che non possono in modo alcuno far provisione conforme a tempi che corrono son di nuovo forzati a ricorrere a le vostre magnificienze perché senza lo aiuto loro veggono chiaramente non poter provvedere a la defensione de la città et suo dominio come desiderano ed è debito loro⁴.

Dalle parole della Balìa appare chiaro che la bancarotta del Comune era ormai senza rimedio. Già sul finire del Trecento, la crisi si era fatta insolubile grazie anche all'uso di mezzi poco leciti di prelievo fiscale, quali la vendita delle terre comunali, delle cariche, dei vicariati, delle nomine a podestà e a castellano, le lotterie di Stato, le frequenti imposizioni di prestiti coatti, le svalutazioni e l'aumento della tassa sul sale. Si tassava tutto quello che era tassabile, il che insieme all'aumento dei prezzi, non poté non provocare lo scontento popolare, e cioè tumulti e sommosse.

Nel '500, queste sommosse incominciarono ad avere caratteristiche nuove e a riflettere le grandi trasformazioni avvenute all'interno della società. E' pur vero che alcuni aristocratici come Enea Piccolomini delle Papesse e Mario Bandini, con cui lo Stato aveva contratto debiti così smisurati da non essere più in grado di disciplinarne neppure gli eccessi peggiori, tentarono di sfruttare questi disordini per fini politici personali, come era del resto sempre successo. Ma vi sono indizi che, oltre al popolo, il ceto imprenditoriale stesse prendendo coscienza e si stesse organizzando per opporsi all'aristocrazia, colpevole, ai loro occhi, di aver tradito la città. Il 1534, ad esempio, fu un anno di carestia e di tumulti per il pane, che assunsero le dimensioni preoccupanti di una sollevazione come quella medievale del Bruco, stavolta capeggiata però da degli imprenditori. A guidarla furono

infatti i Bardotti, famiglia di artigiani, imprenditori e commercianti dallo schietto spirito rivoluzionario, i quali, protetti da Enea Piccolomini, si riunivano per discutere di Livio e Machiavelli e che si servirono della sollevazione per farsi largo nella cerchia aristocratica cittadina.

I Bardotti non furono il solo gruppo di scontenti con cui il Piccolomini ebbe a che fare. A metà del '500 divenne capo dei *giovani*, un gruppo che, come altri sorti a Firenze e a Venezia, mirava a scalzare il dominio assoluto dell'oligarchia. Le sue idee furono espresse durante un Consiglio Generale del 1552, quando si sostenne che l'esclusione della maggioranza dei cittadini dalla vita pubblica aveva causato il loro disamore per il regime e aveva quindi indebolito l'assetto politico:

et perché ragionevolmente è da credere che trovandosi molti nella città che sono di casa de' reseduti per ciascun ordine, i quali non sono ammessi nel Consiglio non possono ristare; sonno con mala sodisfation d'esser privi di quel che per nascimento sia loro dovuto, essendo cosa ricevuta in tutte le repubbliche, che quei che veramente so' cittadini di quella città, debbano haver parte nel governo d'essa⁵.

Nel frattempo altre famiglie nobili senesi, come i Tolomei e i Bandini, patrocinavano certi predicatori agostiniani o addirittura cripto-protestanti come Bernardino Ochino. Nel 1544, Basilio Guerrieri e Lelio Sozzini insieme ad altri intellettuali aristocratici, cercavano di convincere certi circoli imprenditoriali ad abbracciare una teologia di tipo calvinista. Questi gruppi erano organizzati in confraternite laiche, come quella della Trinità che si riuniva *sotto le volte* di Santa Maria della Scala, in cui si potevano ascoltare dei giovani e intraprendenti artigiani criticare pubblicamente le figure dei santi.

Negli anni intorno al 1540, l'acuita sensibilità religiosa era appena una tra le manifestazioni della tensione che si andava accumulando, col lento erodersi dell'antico assetto politico e delle sue istituzioni. Ad aggravare la situazione vi fu il crollo del sistema giuridico che, come abbiamo visto, era sempre stato un grande elemento di coesione. Il messaggio degli affreschi del Lorenzetti, lungi dall'essere dimenticato, era stato sempre ribadito nei secoli successivi e San Bernardino non faceva altro che echeggiare il sentimento comune quando si chiedeva:

che so' i regni senza la giustizia? Sai che so'? So' una grandissima ladroncelleria; e perchè questa è cosa molto manifesta, che le città e le provincie vengono a mancare non mantenedovisi giustizia⁶.

Gli fa eco Jacopo della Quercia che nel 1428, ricordava al Concistoro che *"la justizia de' Signiori non fa ingiustizia ne' a piccioli ne' a grandi"*⁷.

Ma all'inizio del '500, si era creato un divario smisurato fra questi ideali e l'effettiva realtà dei tribunali. Le cause civili si trascinavano per generazioni, a meno che le parti in causa non avessero degli amici potenti nella Balìa mentre le frequenti epidemie di peste, che costringevano i tribunali a chiudere, non erano certo d'aiuto. I processi penali finivano sempre più con il trasformarsi in processi

politici. Noti delinquenti potevano circolare liberamente se avevano delle protezioni influenti, poiché nessuno aveva il coraggio di denunciarli. L'aumento di potere della Balìa portò alla sparizione del confine fra potere esecutivo e giudiziario, favorendo una giustizia meno limpida e in casi estremi settaria, il che, come fece notare Ambrogio Catarino alla Balìa nel marzo 1544, è "*cagione della ruina de' regni e de le città*"⁸.

I pericoli di questo stato di cose furono avvertiti da almeno un osservatore imparziale e cioè da Girolamo Morone, Cancelliere di Milano, che, nel 1525, così metteva in guardia i senesi:

Se il vostro Governo ... trascura di occuparsi dell'amministrazione della giustizia, non farà che prestare il fianco a frequenti disordini fino a farvi perdere, oltre al benvolere dell'Imperatore, anche il vostro Stato.

Il pensiero di Morone anticipa quella che diverrà l'opinione comune degli imperiali sulla situazione di Siena. Cinque anni dopo, il rappresentante di Siena al campo delle truppe imperiali fuori Firenze, dopo una serie di colloqui particolarmente sgradevoli con i comandanti militari, ammonì il governo, in termini durissimi, di 'Ricordare la Giustizia!'⁹. Non ottenendo alcun effetto, l'8 giugno 1530, il Principe d'Orange, Capitano Generale di Carlo V, scrisse personalmente questo messaggio:

essendo stato informato che in questa vostra magnifica città se cometenno insolentie et desordini per alcuni vostri cittadini et che le cose de la justicia non procedeno con quello ordine et ragione che si conviene a una si Anticha republica contra il decoro de quelli che la gubernano, ne ha parso per questa mia recordare et exortare le s. v. vogliano in questo molto advertire et non dar causa che li inimici vostri possano con ragione agravare il governo de epsa vostra città et considerare li mali et incovenienti che seguitano non solo in le città et republiche ma neli Regni et Imperi per tenersi poca cura de le cose de la justicia ... Io con la volontà che tengo al beneficio et aumento de epsa vostra Città me ha parso como amico ricordarvi tutto questo et exortarvi vogliate ponere reformation in le cose de epsa justicia et governo de decta vostra città castigando li insolenti et scandalosi¹⁰.

Tanta attenzione da parte imperiale per il risanamento del sistema giudiziario di Siena era dovuta alla convinzione che solo così si potesse ridare stabilità al Comune: infatti una Siena in preda al disordine creava una sorta di vuoto di potere nell'Italia centrale, che poteva tornare comodo ai francesi e che comunque minacciava il dominio imperiale. Il primo obbiettivo strategico di Carlo V era proprio quello di raggiungere una pace durevole in Europa: ma, se non era possibile pacificare Siena, come si sarebbe potuta pacificare l'Italia, e tantopiù l'Europa?

In un primo tempo, Siena assunse nei confronti di Carlo V una posizione decisamente ghibellina: sola fra tutti gli stati italiani, aveva accolto la sua elezione a imperatore con autentico entusiasmo, tanto che l'incoronazione del 1530 fu occasione di iperbolici festeggiamenti,

con cortei e fuochi di gioia. In seguito, il sostegno di Siena per la politica italiana di Carlo V fu così acceso, da far osservare a qualcuno che l'imperatore aveva nei senesi dei sudditi "tali e quali quelli di Valladolid o di qualsiasi altra città di Spagna". E quando, nel 1529-30, le forze imperiali assediaron Firenze, poterono contare su Siena come banca, come fonte di approvvigionamento, di soldati e perfino come fucina di artiglierie. Ma un simile salasso significò una vera paralisi per Siena, poiché, come scrisse nel 1530 l'ambasciatore presso l'esercito imperiale:

se Dio non ci fa gratia che questa cosa di Firenze presto se risolva, et che si levi di qua questo esercito, cognosco che de necessitate haremo tanto de supplire et di vittuaria, salmarie et altre cose, che poco ci ha da restare, atteso che di tutto quel che manca indirizano la fantasia a Siena, parendolo ancora molto rispettarla in non la ricercare di denari né darle altre molestie¹¹.

L'avvento della pace non risollevò di molto la situazione poiché gli imperiali intendevano il loro rapporto con Siena nei termini di un vero e proprio sfruttamento. In misura sempre crescente, nello Stato senese si conferivano incarichi legali e amministrativi a cittadini spagnoli. Certi spagnoli insegnavano anche all'Università e usufruivano di benefici ecclesiastici. All'Università, c'erano così tanti studenti portoghesi e spagnoli che nel 1541 gli altri studenti si ribellarono contro la loro egemonia. La stessa presenza in città dei legati ufficiali di Carlo V comportava una spesa non indifferente: bisognava far loro omaggi costosi, oltre al vitto, all'alloggio, allo stallatico e alla legna da ardere, il tutto a spese del Comune. Visto che i rappresentanti imperiali viaggiavano sempre con un largo seguito, la spesa era tutt'altro che indifferente. Nel maggio 1530, ad esempio, un emissario portò seco una scorta di:

più che sessanta, e anche se non fusser tutti di lor casa ma accompagnatosi con essi, non si è possuto mancare fare le spese a tutti perché li apposentatori ne hanno mostro esser delle fameglie delli detti signori¹².

Se la visita di un'ambasceria comportava dei problemi finanziari, quelle effettuate o, peggio, minacciate dall'imperatore stesso erano addirittura rovinose. In quel caso, la città non aveva infatti neppure l'opportunità di recuperare il denaro speso per i festeggiamenti con i proventi degli affari che si cercava sempre di concludere con i legati imperiali.

Eppure, nonostante tutte queste difficoltà e tensioni, la lealtà di Siena verso Carlo V e la causa dell'Impero non venne meno. Indubbiamente, ciò si doveva anche alla presenza della guarnigione imperiale, di stanza permanente a Siena dal 1530. Tuttavia Siena continuava a essere una città libera, cioè governata da un consiglio comunale che non dipendeva da una potenza straniera, ma era composto da un'oligarchia di cittadini e regolato da leggi autonome¹³.

Siena avrebbe perso la propria libertà e indipendenza per molti motivi, non ultimo dei quali l'insofferenza per la propria condizione di

Stato satellite dell'Impero. Un altro motivo era l'ambizione del Duca Cosimo de' Medici di anettere Siena, coronando così le speranze secolari dei fiorentini. A tal fine Cosimo incominciò a inviare truppe per il presidio imperiale della città dal 1528 al 1552 e contribuì in misura notevole alle due campagne militari che si conclusero con la caduta di Siena nell'aprile del 1555. Nel frattempo, con un sapiente dosaggio di corruzione, opportunismo e persuasione, Cosimo riuscì a far coagulare nella classe al potere un certo consenso intorno all'idea di un più grande Ducato di Toscana, che comprendesse quindi anche Siena.

Anche il comportamento dei rappresentanti di Carlo V, personaggi che l'imperatore pareva provasse gusto a scegliere fra i peggiori, contribuiva a rendere difficile la situazione. Il Duca di Amalfi, parente dei Piccolomini, dovette essere destituito nel 1541, per incapacità e per i guai che aveva combinato con la sua protezione sfacciata dei Salvi, e il suo costante intromettersi nei processi penali. Don Juan de Luna, inviato a Siena nel 1543, si schierò apertamente dalla parte dei noveschi a spese di tutti gli altri monti, illudendosi di aver ricevuto Siena da governare come un principato della corona spagnola. Don Diego Hurtado de Mendoza, ultimo rappresentante spagnolo a Siena, fu scelto perché era ritenuto un esperto di questioni italiane: infatti aveva studiato presso l'Università di Siena ed era intimo amico di alcuni dei Piccolomini. Ma se era riuscito a ricoprire con successo la carica di ambasciatore a Venezia e presso il Papato, a Siena si rivelò un disastro. Il suo mandato fu giudicato da tutti arbitrario, fazioso e ingiusto. Era uomo di grande orgoglio, poca immaginazione e nessuna simpatia per le pretese dei nobili. Intrigante e sospettoso, voleva partecipare a tutte le riunioni della Balìa. Per evitare i soliti tafferugli tra fazioni, ordinò la requisizione di tutte le armi, offendendo così i senesi che videro messa in dubbio la loro lealtà a Carlo V. Mendoza inoltre chiamò da Roma Andrea Cruciato, uomo crudele e settario, e lo elesse Capitano di Giustizia, non mancando di insospettire i senesi con la creazione di due nuove magistrature autorizzate a dare udienza a denunce anonime e a giudicare a porte chiuse e senza appello. Nel 1550 il controllo di Mendoza sulla città era assoluto, e non si poteva più fare nulla senza il suo consenso.

A difesa di Mendoza, bisogna ammettere che, come tutti i lacché di Carlo V, era anche lui tenuto a stecchetto e i fondi che riceveva non bastavano neppure per la paga della guarnigione. La retribuzione dei soldati era divenuto motivo di costante attrito fra Carlo V e Siena. L'imperatore faceva una distinzione fra le truppe dislocate a Siena nell'interesse strategico dell'impero, che in teoria dovevano esser pagate dalla Spagna, e quelle di stanza per la sua difesa, che a suo parere dovevano essere a carico della città. Ma anche se il partito di governo, naturalmente filo-imperiale, era disposto ad addossarsi questo peso, secondo un patto che gli garantiva, fra l'altro, di conservare il potere, l'onere diveniva sempre più gravoso. Nel 1557, la guarnigione costava di sole paghe 327 ducati d'oro, tanto che la Balìa doveva scrivere disperata a Mendoza: "a proposito dei soldati e

delle necessità della Repubblica, se a lui piacesse di intercedere presso Sua Maestà Imperiale per implorarlo di rimuovere un tale pesante fardello dalla città."¹⁴.

I soldati, scontenti ed anche affamati, alloggiati alla meglio presso delle famiglie, provocavano incidenti con la popolazione, aumentando così l'impopolarità di Carlo V. Nello stesso tempo, i soldati vendevano le proprie armi ai civili, che non potevano possederne, e disertavano in gran numero, cosicché, quando si giunse alla crisi, nemmeno una delle unità imperiali poteva dirsi in piena efficienza.

In questa situazione, Mendoza era ossessionato dal problema di spremere dei fondi direttamente da Siena, tanto che aumentò le tasse e i prestiti obbligatori senza il consenso della Balìa e neppure del Consiglio Comunale. Inoltre, ridusse il prezzo del pane per i soldati, provocando scioperi e rivolte nei forni, aumentò quello del sale nell'intero Stato e mise in carcere tutti quelli che osavano ribellarsi. Sempre Mendoza fu il primo a suggerire che a Siena fosse eretta una fortezza, sia per tener saldo il controllo imperiale, sia perché era convinto che se i francesi avessero invaso la Toscana, le città prive di forti non si sarebbero potute difendere. In altre parole, Siena era del tutto estranea al progetto della fortezza, che veniva eretta per ragioni di politica internazionale derivate da quel conflitto tra gli Asburgo e i Valois, che poteva interessare i senesi solo in quanto tradizionalmente schierati con l'Impero.

Ma la maggioranza dei senesi vedeva la costruzione di questa fortezza sotto un profilo totalmente diverso. Il 20 luglio 1550, si seppe con certezza che il progetto, di cui si mormorava già da un pezzo, sarebbe stato messo in atto. Alla beffa, seguì il danno, quando ci si rese conto che la fortezza doveva venire costruita da operai senesi e con i soldi di Siena. La prima reazione dei senesi fu quella di considerare la fortezza un vero e proprio insulto contro la libertà dello Stato, per cui non sarebbe più stato possibile decidere di sganciarsi dalla causa dell'Impero. Inoltre, il progetto di Carlo V offendeva i senesi nell'orgoglio e nell'amor patrio: si diceva infatti che la fortezza sarebbe sembrata al resto del mondo una palese mancanza di fiducia nella lealtà di Siena e si temeva che una costruzione tanto massiccia ne avrebbe rovinato per sempre l'armonia dell'amato profilo.

L'assoluta ostilità decretata alla fortezza fece ritrovare alla classe dirigente l'unità che aveva dimenticato da secoli. Ma anche in un momento così critico, la classe di governo, pur consapevole della necessità di allargare l'esigua base del proprio consenso, non seppe o non volle prendere alcuna decisione. Mai, in tutti gli anni della crisi, gli aristocratici di Siena presero in considerazione la possibilità di estendere i diritti politici ad altre famiglie o a quelle dei loro sudditi del contado. Al contrario, proprio questo problema li vide sempre in conflitto con lo stesso Mendoza, che si era reso invisibile per aver chiamato a partecipare ai consigli uomini nuovi e capaci, che non provenivano dalle solite classi di governo. E quando, nel novembre 1550, per discutere della fortezza, si pensò di convocare un consiglio speciale composto dai rappresentanti di tutte le famiglie di Siena,

Mendoza non ebbe alcuna difficoltà a fare bocciare la proposta: gli bastò minacciare che i rappresentanti di questo consiglio sarebbero divenuti candidabili per qualsiasi altra carica di governo.

Le classi al potere avevano dunque una libertà di azione limitatissima. La loro prima reazione al progetto della fortezza fu pacifica: un semplice appello a Carlo V, per mezzo di Girolamo Tolomei, inviato presso l'imperatore a supplicarlo che ritornasse sulla sua decisione suggerendogli altri mezzi di difesa e di pacificazione della città. Giunto in Spagna, a Tolomei fu negata udienza per tre giorni. Una volta al cospetto dell'imperatore, questi lo trattò sdegnato, dicendogli: "Così voglio, così comando, contro ogni ragione sta il voler mio; e se non bastano le torri si rovinino i palazzi, purché il castello si faccia."

Giorno dopo giorno, nel frattempo, i senesi si vedevano crescere in seno l'odiato simbolo della propria umiliazione. Il sito della fortezza, a nord di quella che è oggi *la Lizza*, era stato prescelto da un architetto senese, Giovan Battista Pelori. Mendoza controllava personalmente lo scavo delle fondamenta e, tutto vestito di velluto rosso, andava ogni giorno a ispezionare i lavori. Ma non poteva certo essere soddisfatto: Pelori aveva progettato a bella posta una fortezza così enorme che ci sarebbero voluti anni e anni per completarla, tanto più che gli operai lavoravano lentamente e di malavoglia.

Piuttosto di assistere impotenti al procedere dei lavori, molti aristocratici, fra cui Enea Piccolomini, lasciarono la città con la famiglia e il seguito, per recarsi nei loro possedimenti di campagna. E qui, tra questi esuli volontari, incominciò a serpeggiare una congiura per la liberazione di Siena dal giogo imperiale, con ramificazioni a Roma, a Ferrara e perfino in Francia, dove il re Enrico II finì con l'impegnarsi a mandare aiuti alla Repubblica, nel quadro della lotta senza quartiere della Francia contro gli Asburgo.

Intanto la Balìa aveva nominato una nuova delegazione da inviare in Spagna, guidata dall'illustre storico Orlando Malavolti, con una petizione firmata da circa mille dei cittadini più influenti. Carlo stavolta si mostrò più affabile, ma non si lasciò commuovere, ribadendo l'urgenza che la fortezza fosse portata a termine al più presto.

D'ora in avanti, gli eventi sarebbero sfuggiti al controllo di Carlo V, di Mendoza e della Balìa ormai sopraffatta. La sera del 26 luglio 1552 le guardie poste sulle mura e sui tetti di Siena videro apparire in marcia all'orizzonte un esercito di truppe francesi e italiane, guidate da Enea Piccolomini. Mendoza si trovava a Roma, a raccogliere fondi per la fortezza. Aveva lasciato a Siena un comandante spagnolo giovane e avvenente, Don Francisco de Alaba, troppo amico dei senesi per poter agire con la determinazione che l'ora richiedeva, ma che comunque si preparò a difendere la città come poteva.

La sera del 27 luglio, con le truppe di Piccolomini ormai sotto le mura, il popolo di Siena si sollevò, pare, come un sol uomo, al grido di 'Francia!' e 'Libertà!'. Persino le donne si unirono alla rivolta, lanciando sassi dalle finestre sulla testa degli imperiali, che indietreggiavano verso il colle di San Domenico e verso la cittadella nel cuore

della fortezza. I combattimenti si estesero all'intera città, mentre le fiamme dei roghi e le torce ardevano alle finestre "a tal che per tutta la città si andava come se fosse levato il sole". I ribelli riuscirono a forzare Porta Tufi dall'interno, mentre dall'esterno i francesi cannoneggiavano la vicina Porta Romana. Da questi ingressi, gli attaccanti si riversarono nella città per portare aiuto ai ribelli. La battaglia continuò per tutta la notte e per tutto il giorno successivo. Infine, verso le quattro del pomeriggio del 28 luglio, i senesi riuscirono a rinserrare le truppe imperiali nella cittadella, dove rimasero assediato fino all'inizio di agosto quando, grazie all'intervento di Cosimo de' Medici, decisero finalmente di arrendersi. All'esercito imperiale fu concesso di mettersi in marcia per Firenze, con armi e bagagli. Alcuni lasciarono la città con vero rimpianto, come Don Francisco de Alaba, che pianse ritrovando gli amici senesi venuti alle porte della città per salutarlo: "Voi prodi senesi" li avvertì "avete sferrato un bellissimo colpo. Ma in futuro siate saggi, poiché troppo grande è l'uomo che avete offeso."

Partiti gli imperiali, fu il Lansach, rappresentante ufficiale della Francia, a prendere possesso della fortezza, completata solo in parte, dove convocò i magistrati della città per un incontro. Questi arrivarono in solenne processione, preceduti da uno stendardo dedicato alla Vergine e seguiti da tutti gli alti dignitari, che cingevano corone d'olivo a simbolo del futuro di pace che credevano alle porte. Seguivano i rappresentanti del governo e tutti i cittadini, religiosi e laici, che portavano picconi, martelli e pali di ferro. In tutta solennità, a nome del re Enrico II, Lansach consegnò la fortezza al popolo, il quale, in men che non si dica, iniziò a demolirla. Per due mesi i senesi assaporarono quelle che parvero loro le gioie della libertà, divertendosi e pensando solo "a uccellare, andare alle caccie e sollazzarsi." Ma i senesi, proprio per come si erano ribellati, più che riconquistare la libertà, avevano semplicemente cambiato padrone, passando da Carlo V a Enrico II. Il mese successivo, il presidio francese in città sarebbe stato potenziato e, nel novembre 1552, la morsa francese sulla città si fece ancora più stretta, con l'arrivo del cardinale Ippolito d'Este insieme a una guardia di truppe svizzere, e il grado di luogotenente del Re di Francia. A dicembre, la notizia che a Napoli Carlo V stava ammassando delle truppe per sferrare un attacco decisivo contro Siena giunse come un fulmine a ciel sereno.

Per rafforzare la città contro questa nuova minaccia, il cardinale d'Este ordinò che si costruissero altri contrafforti fuori Porta Camollia. La richiesta di volontari da parte del cardinale sortì un effetto che si riscontra assai di rado negli annali delle repubbliche italiane e cioè una risposta entusiasta, anzi travolgente dei senesi, che aderirono spontaneamente all'impresa, animati da uno spirito quasi festoso. Il cardinale arrivò a disporre che i volontari lavorassero a suon di musica e a tal fine mandò un suo musico personale che "suonava il flauto così dolcemente che tutti rimanevano ad ascoltarlo quale autentico prodigio".

Ma all'inizio del 1553, una potente armata di lanzichenecchi

tedeschi, spagnoli e italiani comandati da Don Garcia da Toledo, cognato del Duca Cosimo de' Medici, fece il suo ingresso nello Stato di Siena. Gli imperiali occuparono subito la Chiana e presero Pienza. Anche Monticchiello cadde dopo un'eroica difesa: la guarnigione del piccolo castello si arrese solo dopo aver esaurito la polvere da sparo per gli archibugi e si stava già cominciando a difendere con i sassi.

Ma, dopo questi primi successi, gli imperiali furono sconfitti nella loro prima vera offensiva contro Siena. In Maremma infatti, i senesi misero in rotta i rinforzi sbarcati a Piombino dalla Sicilia e, anche se alla fine di marzo gli imperiali strinsero d'assedio Montalcino, la più importante piazzaforte fra Siena e il mare, non riuscirono tuttavia a espugnarla. L'assedio durò 80 giorni. A difendere Montalcino vi erano 500 mercenari, 1000 volontari senesi e tutti i montalcinesi, donne comprese: poi, il 14 giugno 1553, furono avvistati i soccorsi. Nelle acque senesi erano comparse le flotte francese e ottomana, che costrinsero gli imperiali a levare l'assedio.

Naturalmente il sentimento popolare attribuì la ritirata dell'esercito nemico a un intervento miracoloso della Vergine, piuttosto che all'apparizione della flotta. La convinzione di agire con il favore del cielo alimentò la folle temerarietà dei senesi, e li portò a inimicarsi Carlo V fino al punto di precludersi qualsiasi possibilità di trattativa. Alcuni, più equilibrati, avevano ben compreso che l'indipendenza di Siena era ormai legata indissolubilmente all'aiuto francese, aiuto che sarebbe stato concesso fin tanto che la ribellione dei senesi avesse favorito gli interessi della corona francese mentre, nel caso che si arrivasse a un trattato di pace fra gli Asburgo e i Valois, i francesi non avrebbero certo esitato a barattare l'Italia in cambio di certe concessioni lungo i propri confini. Gli stessi personaggi sostenevano, a ragione, che per prudenza era comunque opportuno tentare di placare Carlo V, ma la loro voce fu completamente sommersa dal tripudio popolare. La rotta degli imperiali a Montalcino fu celebrata in tutto il territorio di Siena con grandi fuochi di gioia, mentre in città:

tutte le campane delle chiese suonarono a distesa e le chiarine suonarono dai merli del Palazzo, in segno di gioia per la vittoria ottenuta così senza battaglia alcuna. Molti anziani, uomini e donne, piangevano dalla felicità.

Ai successi, se pur limitati, di questo 1553, seguì un anno di rovesci, che iniziò con l'invio a Siena di Piero Strozzi, con la carica di Vicario Generale del Re di Francia. Strozzi, un esule fiorentino da sempre convinto repubblicano, era il nemico acerrimo di Cosimo de' Medici. Questo fatto, che conferiva alla lotta una nuova valenza ideologica, spinse Cosimo a dichiarare subito guerra a Siena, per il solo motivo di aver visto Strozzi alla guida della città. Infatti, l'impiego di un esule violava gli accordi vigenti fra Firenze e Siena, che vietavano ad entrambe di dare asilo a personaggi esiliati e banditi dall'altra.

La notizia che i fiorentini avevano già invaso il territorio dal nord mentre un esercito imperiale, capeggiato dal marchese di Marignano,

si avvicinava da sud, giunse a Siena verso la mezzanotte del 26 gennaio 1554.

Contro la piccola città-stato si rovesciò tutta la potenza dell'impero di Carlo V. Precedute dalle masserizie, le truppe di Marignano mossero risolte contro Siena. Presto, tuttavia, il marchese si sarebbe reso conto che i senesi non avevano avuto tutti i torti nell'aver confidato nell'inespugnabilità della loro città. Infatti Marignano, dopo aver conquistato con celerità i nuovi contrafforti del cardinale d'Este, non riuscì a forzare l'ingresso in città, né fu capace di trovare un qualche rinnegato che gli aprisse le porte. Quindi, temporeggiando, si accampò negli ameni paraggi di Palazzo dei Diavoli.

Siena non correva un pericolo immediato, ma Strozzi sapeva bene che molte altre città italiane erano state prese per fame. Si convinse pertanto che l'unica via di scampo fosse quella di costringere Marignano a uno scontro in aperta campagna. Forte dell'appoggio della popolazione e di una cavalleria di gran lunga migliore e più versatile di quella imperiale, Strozzi era sicuro di vincere. E, anche se non gli fosse riuscito di attirare il nemico in campo aperto, sperava almeno di poter interrompere il collegamento con Firenze per i rifornimenti, poiché sapeva che gli imperiali erano già a corto di viveri e di denaro. Supplicò quindi la Francia di inviare rinforzi che lo sollevassero dall'impegno quotidiano della difesa.

La risposta non arrivò che nel giugno 1554, quando Enrico II finalmente inviò nuove truppe francesi e svizzere, al comando di Biagio di Montluc, il quale varcò i confini dello Stato di Siena l'8 luglio. Montluc s'innamorò subito della città e si identificò completamente con la causa di Siena. Tanto più ammirevole fu il suo entusiasmo, quanto più ingrato fu il suo compito, quello di cercare di persuadere i senesi a collaborare per la salvezza della città. Infatti all'epoca dell'arrivo di Montluc, l'opposizione compatta a Carlo V provocata dalla questione della fortezza si era ormai dissolta e la situazione era di nuovo improntata alla discordia e alla faziosità. Di conseguenza, l'elezione del governo fu assai difficile e i cittadini, ormai completamente sfiduciati, presenziavano sempre meno ai consigli, nonostante il tremendo pericolo che minacciava la città. Si arrivò all'assurdo che, a causa dei contrasti fra le fazioni, nell'aprile e maggio 1554 Siena rimanesse priva per un mese degli Otto di Guerra, e che nel settembre del medesimo anno fosse impossibile raggiungere il quorum per eleggere il nuovo Concistoro *"e molti fecero giudizio, che il poco accordo de' senesi gli aria mandati presto in perdizione"*¹⁵. Soltanto quando chi disertava le riunioni fu minacciato di multa, il nuovo Concistoro poté essere eletto. Il problema si ripresentò in occasione dell'elezione degli Otto di Guerra. Strozzi dovette intervenire personalmente, con il risultato che l'elezione degli Otto fu praticamente demandata ai francesi.

Viste le incessanti lotte intestine, Strozzi sarebbe stato ben lieto di andarsene altrove, tanto che affidò a Montluc la difesa della città e la cura della popolazione, e andò ad arroccarsi a Marciano, una piccola

città della Chiana. Fu presto raggiunto da Marignano che si schierò fuori dal paese, sul lato destro, a meno di un colpo di archibugio dal campo di Strozzi. Né l'uno né l'altro comandante aveva voglia di rischiare: il caldo era asfissiante, insopportabile e dopo sei settimane senza pioggia i soldati e i cavalli soffrivano la sete da ambedue le parti. Marignano e Strozzi iniziarono una guerra di nervi per cercare di fare levare le tende all'avversario. Per quattro giorni, dal 29 luglio al 2 agosto 1554, l'artiglieria pesante di Marignano rovesciò i suoi colpi sulla cavalleria di Strozzi causando gravi perdite, ma Strozzi rifiutò di seguire il consiglio di Montluc, di approfittare del buio per battere in ritirata. Decise invece di dar battaglia e ne uscì totalmente sconfitto, lasciando sul campo la maggioranza dei suoi ufficiali, insieme a molta fanteria. Solo i mercenari svizzeri subirono perdite un po' inferiori poiché si arresero non appena si furono accorti di dove volgevano le sorti della battaglia.

Fra morti, feriti e prigionieri Strozzi perse almeno 12.000 uomini:

ora, chi avesse visto tornare in Siena la sera tanti soldati di tante nazioni svaligiati, feriti e tanto malconci, piangendo buttarsi per le strade a diacere per le banche e murelli ... non saria stato possibile avere possuto tenere le lacrime, sebbene avesse avuto il cuore di durissima pietra, vedendo e considerando una strage siffatta. Moveva tal caso orrendo tanto a compassione chi vedeva le strade piene di feriti, e sentiva i pietosi lamenti, e massime dei Tedeschi e Franzesi, che si raccomandavano chiedendo un poco bere e un poco di sale per le ferite, che uomini e donne gli portavano sale, pane e vino, e gli aiutavano meglio che possavano¹⁶.

La sconfitta fu così grave che soltanto le implorazioni di Montluc, che prese subito i provvedimenti per rafforzare le difese, e le promesse di nuovi aiuti dalla Francia, valsero a persuadere i senesi a proseguire la resistenza. Ma i francesi mantennero la parola solo in parte e i soccorsi che inviarono non bastarono ad allontanare l'assedio degli imperiali. All'inizio del luglio 1554, come abbiamo visto, l'arrivo di mille soldati di fanteria aveva permesso a Strozzi di cercare uno scontro in campo aperto, e costretto Marignano a disimpegnare parte delle truppe assedianti. Ma, vista la sconfitta, era stato un vantaggio appena effimero, che fu annullato all'inizio dell'agosto, quando Cosimo de' Medici inviò il grosso del suo esercito a dar man forte a Marignano. Si calcola che verso la fine del mese i soldati impegnati contro Siena fossero quasi 30.000.

Alla fine di agosto, la morsa dell'assedio era ormai totale e ogni tentativo da parte di Strozzi di aprire una breccia nelle linee nemiche si rivelò vano. Il morale dei senesi, isolati dal mondo esterno, era considerevolmente indebolito:

che ciascuno pareva meglio morto, non sapendo più che si fare, né si vedeva più gentiluomini a piedi per il Palazzo, come prima a guisa tale che alli Magnifici Signori li pareva essere abbandonati, e ciascuno fece tosto giudizio dell'esito di questa guerra¹⁷.

L'assedio comportò il collasso della normale vita cittadina e lasciò i

senesi inermi e inoperosi, facile preda di turbolenze e agitazioni, specie ora che alle altre tribolazioni si aggiungeva la fame. Il popolo trovò un certo sfogo nelle processioni religiose, incoraggiate da Montluc. Lo stesso può dirsi per i nuovi ospedali, dove *"ogni giorno le donne portavano alli della lor parrocchia cose da confortali, e gli visitavano spesso ..."*¹⁸. La popolazione, costretta all'inazione, fu trascinata nel conflitto: tutti i giovani furono arruolati nella milizia e sottoposti a un regolare addestramento alle armi. Gli uomini che avevano passato l'età della leva, le donne e i bambini, furono messi al lavoro sulle fortificazioni.

Ma ormai Marignano aveva iniziato a violare sistematicamente tutte le regole della guerra e da entrambe le parti si torturavano e uccidevano i prigionieri, mentre gli imperiali giustiziavano i contadini sospettati di collaborare con gli assediati. Gli assalti alle abitazioni, il saccheggio e gli incendi non si contavano più e Marignano arrivò al punto di pagare un giovane piromane perchè incendiasse degli edifici in città, offrendogli un compenso proporzionato alla mole di ogni casa che riusciva a distruggere. Intere comunità residenti fuori le mura furono annientate:

*così che in capo a poche settimane non c'era quasi più casa per un raggio di quattro o sei miglia intorno alla città che rimanesse in piedi e che non fosse stata bruciata*¹⁹.

Più grave per le sue conseguenze a lungo termine, fu l'inutile devastazione dei vigneti, degli uliveti e dei frutteti, oltre all'abbattimento del bestiame e degli animali da cortile.

In città fu introdotto il razionamento e il calmieramento dei prezzi. Il 6 agosto 1554, le *"bocche inutili"*, cioè coloro che non potevano in alcun modo contribuire alla guerra, furono messe fuori dalle mura. Lo stesso giorno l'Arcivescovo, che pur si era impegnato nella lotta, lasciò Siena per Montalcino, relativamente più sicura. Il disappunto della popolazione fu enorme, tanto che *"molti gentiluomini esclamavano dicendo che come capo spirituale, e come sanese, mai si doveva partire"*²⁰. Per macinare le scarse riserve rimaste in città si costruirono dei mulini azionati a mano e alcuni coraggiosi ufficiali della milizia condussero delle sortite a scopo di saccheggio. Nonostante tutto, a metà dell'agosto era già quasi impossibile trovare carne e vino, mentre il pane scarseggiava non meno della legna necessaria per cuocerlo. Alla fine del mese si mandarono fuori dalle mura tutti quelli che non avevano cibo bastante per meno di tre mesi e anche la cavalleria francese fu costretta ad abbandonare la città, non essendoci più foraggio per i cavalli.

I senesi erano ormai convinti che queste ultime sventure fossero la punizione divina per aver espulso dalla città la parte più indifesa della popolazione. Ma all'inizio di ottobre, non riuscirono a impedire un altro esodo di *"bocche inutili"*, dopo l'avvertimento del cardinale Farnese che se si fossero opposti a questo sacrificio sarebbe cessato qualsiasi aiuto da parte francese. Ma anche questo fu inutile: Marignano, che ormai sentiva aria di vittoria, sbarrò la strada ai profughi e li ricacciò tutti dentro alla città assediata.

La situazione andò peggiorando fino a dicembre, quando si seppe che Enrico II stava radunando delle truppe fresche, ingenti somme di denaro e rifornimenti. La notizia rese i senesi ancor più determinati a resistere fino all'ultimo. Dopo sette giorni, un convoglio composto di bestiame carico di vettovagliamenti, riuscì ad entrare a Siena sotto scorta militare. E per l'ultima volta, l'8 dicembre 1554, la Balìa condusse in processione al Duomo le cinquanta fanciulle a cui la città avrebbe offerto la dote. Ma molti, tornando da questa cerimonia, sapevano che sarebbe stata davvero l'ultima: "poiché il voto diceva: durante il tempo della nostra libertà."

Alla vigilia di Natale l'esercito imperiale sferrò un poderoso attacco che fu respinto vigorosamente. Carlo V aveva ordinato a Marignano di bombardare la città fino a piegarla e a tal fine il marchese cominciò ad avvicinare l'artiglieria pesante. A veder minacciati i bei palazzi della loro adorata città, i propositi di resistenza dei senesi incominciarono a vacillare e Montluc dovette impiegare tutte le sue splendide doti di oratore per persuaderli a continuare. L'11 gennaio 1555 il bombardamento ebbe inizio e si distinse per la sua inefficacia. Infatti, la resa non fu determinata dalle bombe, ma dalla fame. Già alla fine di febbraio a Siena si moriva di fame e di malattie causate dalla denutrizione o anche soltanto per le fatiche della guerra *"né si vedeva altro per la città che bare e battenti, e quelli che non morivano, portavano grande invidia a' morti"*²¹.

Il morale del popolo era ancora più a terra quando si seppe degli ultimi negoziati tra le grandi potenze sulla sorte di Siena. Dopo che il Duca Cosimo si era offerto, a febbraio, di intercedere presso l'imperatore a favore di Siena, fu inviato Ambrogio Nuti per cercare di strappare le migliori condizioni possibili. Anche se il giorno 24 marzo, vigilia dell'Annunciazione, venne fatta un'estrema supplica alla Vergine, per tacita ammissione di tutti Siena era già perduta. Agli Otto di Guerra non rimaneva che trattare per ottenere condizioni tali da permettere alla città di conservare la propria identità e soprattutto per impedirne il saccheggio. La capitolazione definitiva ebbe luogo nell'aprile 1555, per mancanza di una qualsiasi alternativa. Le condizioni imposte furono pesanti: i senesi dovettero accettare il fatto che Carlo V poteva ormai disporre della città come meglio credeva. In cambio, l'imperatore acconsentì di perdonare i cittadini per esserglisi ribellati, fatta eccezione per gli esuli fiorentini, compreso naturalmente Piero Strozzi. Il 21 aprile 1555, Montluc uscì da Siena alla testa delle sue truppe e abbandonò la città nelle mani degli imperiali.

Così finì l'indipendenza di Siena. I senesi avevano ormai concesso il diritto di decidere del loro destino a Carlo V, che consegnò la città al figlio Filippo (così, per un breve periodo, Maria d'Inghilterra fu anche regina di Siena). Per due anni, Filippo II attese davvero al governo della città, che poi, nel luglio 1557, vendette a Cosimo de' Medici. Tuttavia, per uno strano scherzo della storia, la Repubblica di Siena sopravvisse almeno nel nome fino al 1559. Quando Montluc abbandonò la città con l'esercito francese un certo numero di cittadini senesi

lo seguirono scegliendo la via dell'esilio piuttosto del giogo imperiale e fiorentino. Dichiarando che "dove sono i cittadini, là è la patria", cercarono rifugio a Montalcino, ancora inespugnata, grazie alla protezione dei francesi. Batterono moneta apponendovi l'iscrizione "Repubblica di Siena ritirata in Montalcino", e per un certo tempo gran parte dell'antico Stato senese rimase fedele al Comune in esilio.

Tanta caparbia fedeltà rivelava una commovente adesione agli ideali dell'antico Comune, messi a così dura prova nella lotta contro l'imperatore. Quella lotta aveva finito per distruggere la struttura economica e politica di Siena, già così compromessa. Lo sfacelo era ormai totale, la popolazione era ridotta a meno della metà e la campagna devastata. Eppure, il rifiuto di accettare la propria sorte durò ancora per quattro anni. A segnare il destino di Siena ci pensò una volta per tutte il trattato di Cateau-Cambresis del 1559, col quale fu imposta non solo a Siena ma all'Italia intera quella *Pax Hispanica* che si sarebbe protratta per due secoli. Da Montalcino, partirono due ambasciatori alla volta di Cambresis per perorare la causa dell'indipendenza, o di un protettorato francese. Ma non avevano alcuna speranza e, nell'agosto del 1559, Montalcino si arrese alla Spagna e a Firenze a condizioni onorevoli.

Così, quasi di nascosto, in una lontana città del nord Europa, la Repubblica di Siena cessava di vivere. Siena entrò a far parte di quel Granducato di Toscana del quale, da allora in poi, avrebbe condiviso le sorti.

10. SIENA, FIRENZE E L'ITALIA

LA STORIA politica di Siena dopo il 1559 è intrecciata con quella della Toscana e con quella dell'Italia. In campo culturale, l'anno 1559 segna una frattura e un'inversione di tendenza: prima di quell'anno, la cultura senese aveva sempre cercato di esistere come un tutto omogeneo, piuttosto che come una raccolta di parti separate. Ma, dopo il 1559, la città aveva, e ha tuttora, un problema più serio: quello di conservare un'identità culturale propria, diversa da quella comune toscana o italiana, e anche diversa dal senso di identità che può essere legato a interessi di classe, finanziari o commerciali. Nei capitoli precedenti, abbiamo seguito l'evoluzione dell'identità civica senese dalle origini fino al 1559: l'argomento dei due capitoli che seguono sarà invece la sopravvivenza di questa identità civica nel mondo nuovo e ostile in cui la città si trovò proiettata dopo il 1559.

Nel 1561, faceva il suo ingresso trionfale a Siena Cosimo de' Medici, ormai padrone, insieme alla propria discendenza, dello Stato senese. Il governo della città era in mano a un Luogotenente Generale o Governatore scelto dal Granduca di Toscana: questi, dal 1627 al 1731, tranne un breve periodo fra il 1668 e il 1683, fu sempre un membro della famiglia Medici. Il Governatore era assistito, consigliato e in un certo senso controllato da altri tre funzionari stipendiati, scelti personalmente dal Granduca: l'Auditore Generale, il Procuratore Fiscale e il Tesoriere. Ai quattro venne dato il nome collettivo di Consulta e la loro autorità era suprema per tutte le questioni riguardanti la città e lo Stato di Siena. Il Capitano del Popolo veniva designato fra i membri del Consiglio Generale, che erano uomini selezionati con attenzione e destinati a rimanere in carica a vita. Anche la Balìa, composta di venti membri dai quarant'anni in su, era di nomina granducale*, come pure i membri di ogni altro organo

* La Balìa fu inevitabilmente soppressa da Leopoldo I e sostituita da un organo detto *Magistrato dei Priori*.

importante. La giustizia penale era amministrata da otto cittadini di Siena graditi al Granduca, mentre quella civile era affidata a dei giudici forestieri, sempre di nomina granducale, con l'ingiunzione "*che per non render le liti immortali, decider le dovessero nello spazio di quattro mesi*"¹. Anche l'Università, l'Ospedale di Santa Maria della Scala e tutte le altre maggiori istituzioni cittadine erano passate sotto il controllo diretto di Firenze.

Nel 1570 Cosimo ottenne finalmente il titolo di Granduca di Toscana, a cui aspirava da tanto tempo. I senesi festeggiarono l'avvenimento col dovuto rispetto, come pure tutta la lunga trafila di matrimoni, funerali e battesimi di quella famiglia sempre più scialba, fino a quando, il 9 luglio 1737, morì Giovanni Gastone, l'ultimo dei Medici. Siena, insieme al resto del Granducato, passò quindi ai Lorena, che la governarono fino al 1799, quando Ferdinando III abbandonò il suo stato alle armate rivoluzionarie della Francia.

Le vicende del periodo rivoluzionario e napoleonico che seguì ebbero notevoli conseguenze per Siena, ma contribuirono ben poco a restituire autonomia e dignità alla città. Siena, uscita dall'anonimato in cui l'aveva relegata Firenze, pur traendone certi vantaggi, continuò ad essere appena una pedina nelle mani di un potere su cui non aveva alcun controllo. Infatti, il dominio fiorentino aveva condannato Siena al rango di colonia: questo non aveva certo contribuito al risanamento di un'economia agonizzante, ma aveva perlomeno preservato la città dalle devastazioni di molte guerre. Ma, dal 1797 fino alla caduta di Napoleone, Siena divenne un bersaglio prediletto di molti eserciti, rivoluzionari o controrivoluzionari che fossero, ognuno dei quali finiva con l'esigere una qualche forma di tributo, che la impoveriva sempre di più. Quando Napoleone cadde, Siena tornò sotto i Lorena, nelle persone di Ferdinando III e del suo successore Leopoldo II. L'entusiasmo dei senesi per questi come per i precedenti sovrani stranieri era davvero scarso, come si capisce dal fatto che Siena, il 17 giugno 1859, fu la prima delle città toscane a votare il plebiscito a favore di Vittorio Emanuele II e dell'annessione al Regno d'Italia. Dopo tre secoli sotto il giogo fiorentino e straniero, si capisce bene che i senesi fossero a favore di un'Italia unita, in cui Siena avesse pari diritti con tutte le altre città.

Eppure, immediatamente dopo la perdita definitiva dell'indipendenza al tempo di Cosimo I, la vita di Siena non parve mutare se non di poco. Certo, le *palle* dei Medici e la corona granducale andarono ad aggiungersi alle decorazioni della facciata del Palazzo Pubblico. Poco dopo, nel 1560, la grande Sala Consiliare della Repubblica venne trasformata dal Riccio nel Teatro dei Rinnovati, mentre nel 1586 fu eretta dietro San Domenico la grande Fortezza di Santa Barbara, progettata da Baldassarre Lanci, che dominava, intimidiva e controllava la città, contro cui teneva sempre puntati i cannoni. Anche la Fortezza fu cosparsa a profusione di solidi stemmi dei Medici: oggi, è diventata la sede piuttosto sonnacchiosa dell'Enoteca Italica Permanente. A parte queste novità, come ebbe a notare Montaigne durante il suo soggiorno senese del 1584, la città pareva in gran parte

immutata.

Ma le apparenze ingannavano: Siena aveva ormai perso molta della sua linfa vitale e soprattutto aveva perso la capacità di autodeterminazione, la facoltà di scegliere. I senesi non erano più in condizione di forgiare da sé il proprio universo politico e neppure l'ambiente civico delle proprie attività. Ormai, erano divenuti i sudditi di un principe: da questo momento in poi, la cultura senese sarà quindi cortigiana e non civica. Tuttavia, per molti anni, Siena non ebbe neppure una corte vera e propria, come quella che, in un certo senso, aveva compensato i fiorentini della perdita delle *loro* libertà. Soltanto nel 1627, Siena ottenne un governatore appartenente alla famiglia Medici, nella persona della principessa Caterina, figlia di Ferdinando I e vedova del Duca di Mantova. A lei seguirono nell'ordine il Principe Mattia, sostenitore entusiasta del palio e quindi molto amato dai senesi, e più tardi la Principessa Violante di Baviera, cognata dell'ultimo Medici.

La presenza in città di principi e principesse era frequente occasione dei festeggiamenti che tanto piacevano ai senesi e la cui gestione, nel '600 e '700, era diventata parte integrante dell'arte di governare. Malgrado ciò, i principi non fecero niente per arrestare il rapido declino, anche culturale di Siena, che scese al livello di una qualsiasi cittadina di provincia. Fin dal 1540, l'Università di Siena aveva cominciato a risentire della concorrenza di quella di Pisa, tanto che, durante la guerra e l'assedio che seguì, molti studiosi di prestigio la abbandonarono. Sotto Cosimo I, l'Università perse ancora terreno a favore di Pisa, scadendo sempre più di livello.

Dopo la conquista medicea, la ripresa dell'attività intellettuale fu lentissima, e tutt'altro che incoraggiata dai Medici. Cosimo I cercò anzi di ostacolare qualsiasi manifestazione di indipendenza culturale dei senesi: l'obiettivo di Cosimo, come quello dei suoi immediati successori, era infatti quello di sostituire alla cultura delle varie città toscane una cultura di stampo regionale e, in genere, la politica granducale favoriva iniziative e progetti ispirati a una specie di pantoscanismo. Quindi a Siena poté godere del favore dei Medici l'insigne linguista Celso Cittadini, fautore della specificità del toscano in quanto vera e propria *lingua*, derivata da modelli tanto senesi quanto fiorentini. Questi argomenti nel 1570, spinsero Ferdinando a istituire presso l'Università una cattedra di *Toscano*.

Sotto Cosimo I, a Siena si fecero chiudere tipografie e accademie. Nel 1561, i Rozzi in fretta e furia decisero di riscrivere il proprio statuto, in modo da includere un ossequioso preambolo di saluto a Cosimo. Ciò nonostante, l'Accademia fu considerata con sospetto, tanto che nel 1568, il Granduca ne decretò la chiusura. I Rozzi poterono riaprire i battenti soltanto nel 1601. Anche l'Accademia degli Intronati sembra quasi scomparire fra il 1562 e il 1568, dopo un brevissimo periodo di splendore, nel 1561, con la presidenza di Alessandro Piccolomini. In quegli anni, qualsiasi riunione destava sospetto: perfino la Compagnia della Vergine, che si riuniva *sotto le volte* dell'Ospedale, venne sciolta e con essa altre confraternite. Fino

al 1622, non si concesse ai senesi di poter aprire al pubblico una banca e la situazione non era certo resa più facile dalla presenza in città di una nuova e più attiva Inquisizione, e dall'arrivo dei Gesuiti, ulteriore elemento di scadimento per la vita culturale.

All'atteggiamento sospettoso dei Medici succedette quello razionalistico dei Lorena, il cui illuminismo fu egualmente dannoso per le tradizioni senesi. La struttura del governo della città fu riformata e riorganizzata nel 1767. Leopoldo I, sempre incapace di lasciare le cose come stavano, stabilì che lo Stato senese dovesse essere diviso in due: Siena Inferiore e Siena Superiore, che passava sotto il diretto controllo di Firenze. Nel 1777, inoltre, venivano soppresse le Corporazioni e nel 1783, molti monasteri, ospizi e confraternite seguirono la stessa sorte. Malgrado un'opposizione disperata, vennero anche cassati i fondi all'Università, che di fatto si spense e che rifiorirà solo più tardi, grazie agli sforzi tenaci dei senesi, incuranti del veto di Firenze. La decadenza di Siena appare evidente anche dalla diminuzione della popolazione, che negli anni fra il 1580 ed il 1769, calò del 26%, proprio durante un periodo in cui era in forte aumento in quasi tutta Europa. Nel 1567, la popolazione di Siena non raggiungeva le 15.000 unità e ancora oggi la città ha raggiunto a malapena i suoi livelli massimi del primo Trecento. Ancora più marcato è il calo numerico nelle classi alte, un tempo presenti in tutti i settori della vita cittadina: infatti, negli anni dal 1560 al 1760, il numero delle famiglie nobili calò da 260 a 110. Ma è vero altresì che la maggior parte delle famiglie più importanti dell'aristocrazia non solo sopravvissero, ma continuarono a dominare la città come avevano sempre fatto. Perfino nel Novecento, fra le due guerre mondiali, l'antico prestigio dell'aristocrazia risorse nella persona del Conte Fabio Bargagli Petrucci, o in famiglie come i Piccolomini, solidamente radicate nel contado senese, che sono ancora tra le più ricche d'Italia. Ancora ai giorni nostri, rappresentanti della vecchia nobiltà continuano ad avere un ruolo importantissimo nella vita di Siena. Eppure, fatta eccezione per queste sopravvivenze medievali che si riscontrano ancora oggi, nei due secoli che seguirono il 1559 un'intera corte di nobiltà minore sparì del tutto, una perdita per l'aristocrazia mai rimpiazzata dall'ingresso di nomi nuovi.

Questo declino dei ceti alti della città si può collegare direttamente alla perdita dell'indipendenza. Nel 1555 abbandonarono la città ben 250 famiglie, che cercarono rifugio a Montalcino. Da allora in poi, ci fu ben poco che potesse invogliarle a ritornare a Siena o incoraggiare l'ingresso di nuove reclute nel ceto nobile, il cui prestigio era andato completamente distrutto con la perdita della *Libertas*.

Naturalmente la nobiltà non perdette tutto il suo potere dalla sera alla mattina: persino un uomo della statura di Cosimo I non sempre riuscì ad imporre la propria politica, tant'è vero che, per poter governare, dovette fare concessioni anche importanti all'orgoglio e alle tradizioni senesi. In particolare, fu costretto a riconoscere l'indipendenza amministrativa di Siena da Firenze e a confermare il monopolio degli uffici pubblici all'aristocrazia. Infatti, circa 140-160 impieghi

pubblici rimasero appannaggio esclusivo della nobiltà senese: tra questi vi erano le cariche assai ambite della Balìa e un certo numero di cattedre dell'Università. Come nel passato, questi uffici venivano ripartiti in parti uguali tra i vari monti, altra istituzione sopravvissuta alla caduta della città.

Né gli aristocratici senesi, dopo l'assoggettamento a Firenze si spogliarono del loro campanilismo: al contrario, divennero dei veri cani da guardia, insistendo sempre affinché a Siena fosse riconosciuta una posizione di privilegio particolare nell'ambito del Granducato. Anche quando le leggi erano promulgate direttamente da Firenze, la Balìa riuscì a ottenere di poterle passare al vaglio prima di farle applicare in qualsiasi parte dell'antico Stato senese. I nobili senesi continuarono a considerare Firenze uno "stato alieno"², mentre, nel 1741, un osservatore inglese notò che il Granduca non poteva ancora spostarsi tranquillamente da Firenze a Siena con il proprio seguito "per via di certe vecchie ruggini che ancora sussistono tra gli abitanti delle due città"³. I patrizi di Siena erano talmente attaccati alla loro città da non spingersi altrove neppure per cercare moglie, tanto che, nel 1718, un viaggiatore francese racconta che i nobili senesi erano ormai imparentati fra di loro fino al punto di essere costretti a richiedere una speciale dispensa papale quasi tutte le volte che si doveva celebrare qualche matrimonio.

Nonostante questo attaccamento a Siena da parte della vecchia classe nobiliare, l'atmosfera cittadina dalla fine del '500 alla fine del '700 è intrisa di un senso di malinconia, che sembra investire in particolar modo proprio le classi alte. Siena divenne la città delle mille vuote cerimonie, una gabbia dorata per aristocratici. Ogni due mesi, con un formalismo senza eguali, la Signoria di Siena veniva fatta passare di mano in mano nell'ambito del ceto nobile: il Capitano del Popolo, nel dimettersi, rivolgeva un formale saluto al suo successore, raccomandandogli il buon governo del Comune e l'osservanza delle leggi. Poi gli cedeva lo scettro, i sigilli della città e i due anelli che aveva portato al dito durante il suo mandato. Era un rito vuoto e privo di significato, come del resto tutto il complicato cerimoniale che circondava i membri della Signoria, che non potevano neppure mostrarsi per la strada senza indossare il mantello scarlatto e il copricapo viola e rosso di rito e senza essere preceduti da un araldo. La futilità del tutto si ingigantiva nelle occasioni pubbliche, quando la Signoria procedeva in corteo accompagnata da musicisti e coro, dagli arcieri e gli araldi della città e da un portainsegna, che invece dello stendardo del Comune portava quello del Granduca. Ma nessuno di questi cerimoniali poteva più nascondere la realtà, cioè il fatto che il potere non si irradiava più dal Palazzo Pubblico, ma da Firenze. Questa situazione trova riscontro nelle poche tavolette della Biccherna eseguite dopo il 1559, su cui le vicende di Siena e della sua vita civica non compaiono più: sono tavolette insignificanti, prive di forma o interesse, specchio fedele di ciò che era divenuta la vita civile di Siena: una grande sciarada senza fine, completamente vuota.

Naturalmente, rimaneva in piedi la religione, sfera in cui la vita

sociale si poteva esprimere in modo meno subordinato al dominio di Firenze. In particolare, le classi alte investivano molte energie nelle opere di carità e nei riti religiosi. Infatti, anche se la città diventava ogni anno più povera, continuava pur sempre a conservare una quantità enorme di istituzioni religiose: verso la metà del '700, c'erano a Siena ancora duemila religiosi. Le nobildonne senesi divennero famose in tutta Europa per la loro devozione, un entusiasmo condiviso pure da molti mariti che mettevano un autentico zelo religioso in tutto quello che facevano. Ma una morbosa ritualità stava prendendo il posto della fede gioiosa e caritatevole dell'antico cristianesimo senese: la nuova, era una religiosità aristocratica, di cui è emblema Fabio Chigi, il futuro papa Alessandro VII, che si tenne una bara sotto il letto per tutta la vita, quale *memento*. Eppure, questo fervore si concretizzò in opere di carità esemplari, quali ad esempio il servizio di assistenza pubblica della Misericordia, nella cui sede si conserva ancora una portantina che risale al '700.

Tuttavia, non possiamo non simpatizzare con quell'inglese che, recatosi in visita all'Accademia degli Intronati nel 1802, scoprì con sgomento che gli sarebbe toccato di assistere, come parte dei festeggiamenti di ferragosto, alla lettura di decine e decine di sonetti, tutti sul tema dell'Assunta. La mediocrità di questi sonetti, come del resto della sovrabbondante produzione letteraria degli aristocratici senesi in questi secoli, è indice del declino delle classi alte, una decadenza non solo numerica ma anche culturale. Già a metà del '700, per mancanza di candidati aristocratici qualificati, si era reso necessario modificare i criteri che regolavano l'assunzione degli impiegati del Monte dei Paschi, e le regole per l'ammissione al Consiglio Generale, mentre diventò problematico perfino trovare delle persone adatte a ricoprire la prestigiosa carica di Capitano del Popolo.

Questo decadimento della classe dirigente è da mettersi in relazione con il suo declino economico. Come abbiamo visto, già prima della caduta di Siena, la maggior parte dei nobili aveva adottato il sofisticato stile di vita del *rentier*, cioè aveva incominciato a vivere di rendita. A quel tempo, poche occupazioni erano considerate degne di un signore e nel 1640 alla Balìa venne chiesto proprio di impedire che:

*lo splendore della nobiltà non venisse oscurato dalla bassezza e dalla viltà di coloro che praticavano occupazioni disonorevoli*⁴.

Come ebbe a scoprire Sallustio Bandini, il famoso studioso di economia politica, ad un giovane della nobiltà senese si aprivano soltanto due carriere: l'esercito o la chiesa. Ma siccome queste erano istituzioni che dipendevano soprattutto dai Granduchi, l'aristocrazia finiva per legarsi sempre di più al nuovo regime. Il mondo del commercio e dell'industria era ormai socialmente precluso agli aristocratici e l'assenza dei nobili e dei loro capitali dal commercio ne favorì il rapido declino. Alla metà del '600, crollerà anche l'industria laniera.

L'aristocrazia poteva naturalmente occuparsi delle terre da cui ricavava il grosso delle proprie rendite, pur minate dalla crisi

dell'agricoltura. I raccolti del grano, un tempo rinomati per la loro abbondanza, si erano assottigliati fino al punto da riuscire a sfamare la popolazione del vecchio Stato soltanto un anno ogni tre, e solo una volta ogni venti anni l'eccedenza era tale da poterne esportare una parte. Il declino dell'agricoltura senese dal 1580 in poi divenne motivo di grande preoccupazione non solo a Siena ma anche a Firenze. Tutti i cronisti narrano della estrema povertà dello Stato senese e in special modo della Maremma, che così veniva descritta nel 1587: "non soltanto malcoltivata, ma anche perlopiù disabitata, con le sue tenute, un tempo fertili dispensatrici di raccolti, oramai ridotte in gran parte a paludi."⁵, mentre nel 1746 si scriveva che le Maremme erano "*ridotte oggimai quasi abbandonate e deserte*"⁶. Alcuni nobili cercarono di risanare la situazione con degli ambiziosi programmi di bonifica e di riforma. Molti altri, tuttavia, durante gli ultimi anni dei Medici approfittarono della propria posizione per proteggere e incoraggiare il brigantaggio, da cui traevano ragguardevoli profitti.

I nobili senesi dedicavano pochissimo tempo alle attività produttive, disperdendo invece una gran quantità di energie per salvare le apparenze, sperperando patrimoni in giochi, feste, matrimoni e funerali costosi quanto effimeri. Il denaro destinato alle arti veniva più che altro impiegato nell'allestimento di questi cerimoniali. La nobiltà trascorreva una vita facile, gradevole e senza grandi slanci. Lo stesso Granduca Pietro Leopoldo osservò "che la dedizione della nobiltà senese a una vita facile e molle" la rendeva tutt'altro che desiderosa di prender parte alla vita politica del Granducato. Perfino il più povero dei nobili poteva circondarsi di uno stuolo di servi, visto che la crisi dell'agricoltura aveva rovesciato sulla città battaglioni di contadini in cerca di lavoro. E, nel caso che la disponibilità di liquidi non permettesse un tenore di vita soddisfacente, i nobili non esitavano a ricorrere ai prestiti: così, alla metà del '700, molte famiglie aristocratiche si erano indebitate fino al doppio delle proprie rendite annuali.

La corte granducale svolse un ruolo non indifferente per favorire questo indebolimento della nobiltà senese. Tutti i Granduchi coltivarono nell'aristocrazia lo spirito di casta, incoraggiando i nobili a legarsi prima alla corte fiorentina, e solo in secondo luogo alla città. Questo risultato venne ottenuto mediante un sistema tanto incredibile quanto retrogrado: lo Stato senese venne risuddiviso in feudi e furono create nuove signorie, specie in Maremma, la cui assegnazione avrebbe rinsaldato i vincoli con molte antiche famiglie del calibro dei Piccolomini, dei Tolomei e dei D'Elci. Con questa politica, i Granduchi si assicurarono la lealtà dei loro beneficiati, ma non contribuirono certo al miglioramento dell'agricoltura di una regione già in piena decadenza.

Il simbolo di questa splendida noncuranza dell'aristocrazia per le attività economiche, è la trasformazione della Loggia della Mercanzia da borsa degli affari a semplice ridotto, in cui si ritrovava "*nell'ora del mezzo giorno dell'estate la Nobiltà senese a discorso*"⁷. La nobiltà senese è dunque responsabile almeno in parte di aver ridotto un centro commerciale antico e fiorentino in una cittadina impoverita, a malapena

sede di un mercato agrario, dove i meno abbienti potevano sopravvivere solo grazie alle numerose istituzioni di carità pubblica sorte nel medioevo. Dalla fine del '500 fino a tempi recentissimi, quando c'è stato qualche tentativo di industrializzazione, l'assetto economico di Siena si è basato sul consumo dei profitti realizzati in campagna. Gli artigiani senesi, pur sempre numerosi, erano dediti principalmente a manifatture di lusso: oggetti in ferro battuto, mobili di alta classe e dolciumi ricercati, come i rinomati panforti e i ricciarelli. In cambio dei profitti assorbiti, la città ha saputo offrire alla campagna solo servizi di tipo amministrativo. Perfino in questo secolo, Siena è rimasta stranamente estranea al mondo dell'industria e, se questa è da considerarsi una colpa, molta della responsabilità deve attribuirsi alla classe che l'ha governata per secoli.

Gli aristocratici senesi non solo non sono stati capaci di produrre una vera dirigenza economica, ma neppure hanno saputo svolgere il loro ruolo storico di promotori della cultura. Nella seconda metà del '500 e nella prima del '600, Siena contava ancora fra i suoi pittori Arcangelo e Ventura Salimbeni, Francesco e Raffaello Vanni, Sebastiano Folli, Alessandro Casolani e Pietro Sorri, nessuno dei quali è da sottovalutare, mentre, con Rutilio Manetti, aveva uno dei massimi pittori italiani dell'epoca. Nello stesso secolo, fra altri artisti di valore, troviamo Astolfo Petrazzi, Niccolò Tornioli, il Rustichino, Bernardino Mei, Francesco e Giuseppe Nasini. Tutti questi pittori dipendevano, in maggiore o minor misura dalla committenza dell'aristocrazia, sempre più schiava delle convenzioni e meno incline a incoraggiare novità e cambiamenti.

I pochi segni di vitalità che ci è dato di riconoscere in questo periodo sembrano emergere più *nonostante* l'aristocrazia che grazie ad essa, e sempre in ambiti sociali nuovissimi. Come vedremo nel prossimo capitolo, dopo il 1559, furono infatti le contrade e il palio a mantenere vivo lo spirito civico di Siena. Inoltre, nel '600, fra i primi indizi di rinnovamento culturale, abbiamo la rifondazione dell'Accademia dei Rozzi. Nonostante il disaccordo fra chi desiderava conservare il carattere originale del sodalizio e chi voleva aprirlo ai nobili, trasformandolo in una "accademia" vera e propria, i Rozzi si conquistarono subito l'appoggio del popolo e divennero una componente insostituibile della vita cittadina, guadagnandosi perfino l'approvazione del Granduca quando nel 1690 eressero il loro teatro stabile. Eppure, l'Accademia dei Rozzi era anti-aristocratica, tant'è vero che ai nobili non era permesso di partecipare alle sue attività.

Nel corso del '600 e '700, Siena si distinse in vari rami del sapere. Il Collegio Tolomei, fondato nel 1628 per volontà testamentaria di Celso Tolomei, fu inaugurato nel 1676 dai Gesuiti e fu subito riconosciuto come una delle migliori scuole d'Europa, attirando iscrizioni da tutta la penisola, oltre a quelle di alcuni giovani rampolli delle famiglie nobili senesi, ammessi a frequentare corsi di lettere ed italiano. L'Ospedale di Santa Maria della Scala conservò la sua buona reputazione e nel '700 fu:

*arricchito d'un bel Teatro Anatomico fabbricato tutto con somma magnificenza, e spesa non ordinaria*⁸.

Il suo prestigio attirava molti giovani aspiranti medici che volevano studiare e fare pratica

*sotto la disciplina di ottimi professori, che sonovi stipendiati, e prestando nel medesimo tempo il loro servizio sempre lo rendono più celebre non solo in Siena, ma per tutta l'Italia*⁹.

I medici di Santa Maria della Scala furono fra i primi in Europa a praticare la vaccinazione contro il vaiolo e, poco dopo il 1750, Pompeo Neri riferiva al Granduca che:

*a Siena, che è una città piccola, sono stati condotti, in rapporto alla popolazione, più esperimenti di inoculazione che in qualsiasi altra parte d'Italia*¹⁰.

Sallustio Antonio Bandini, uno dei creatori della moderna teoria economica, si basò per il suo avanzatissimo *Discorso Economico* su degli studi che riguardavano la Maremma. Patrizio senese di nascita, Bandini era in realtà un figlio cadetto di una delle famiglie di più acceso fervore repubblicano e avversava pertanto sia i privilegi della primogenitura che quelli nobiliari. Quando morì, Bandini donò alla città la sua preziosa biblioteca di circa 2.900 volumi, che doveva formare il nucleo della prima biblioteca civica, l'attuale Biblioteca Comunale, aperta nel 1759. Si trattò di un lascito di particolare rilievo se consideriamo quanto la vita intellettuale a Siena nella prima parte del '700 si fosse impoverita per la grave carenza di libri. Per questo motivo, nel 1737, Ludovico Antonio Muratori avrebbe consigliato a un giovane di Siena, intelligente e studioso, di abbandonare senz'altro la città natia per compiere gli studi a Roma o a Firenze. Bandini ebbe pure molto a cuore la rinascita dell'Accademia dei Fisiocritici, fondata da Pirro Maria Gabrielli per diffondere tra i senesi la "moderna filosofia"¹¹.

Gabrielli fu anche il fondatore del famoso Orto Botanico di Siena.

Non sarebbe quindi corretto considerare la vita culturale del '600 e '700 a Siena come in completo ristagno. In alcuni campi, particolarmente nelle scienze applicate, assistiamo a sviluppi e progressi molto vivaci, il tutto nel più completo disinteresse dell'aristocrazia. Anzi, durante gran parte del '700, i settori più dinamici della città si distinguevano per un'etica anti-aristocratica, ostile all'elitarismo proprio dei nobili. Alla fine di quel secolo, quasi tutti gli uomini di cultura nutrivano simpatie giacobine, compresa la maggioranza dei professori dell'Università e dei dottori dell'Ospedale, mentre i reazionari più accesi provenivano tutti dalle antiche famiglie aristocratiche: i Chigi, i Malavolti, i Piccolomini e i Bandini.

È probabile che la mancata partecipazione dell'aristocrazia allo sviluppo della vita cittadina sia stata la causa del suo ulteriore indebolimento. Come abbiamo visto, nei secoli precedenti il patriziato controllava tutte le attività cittadine ed era in contatto con tutti i vari strati della popolazione. Ora, la classe che ancora reggeva le sorti della città si era rinchiusa in se stessa. Segno tangibile di questo

distacco è la decisione del 1571 di chiudere le Logge del Papa con delle robuste cancellate di ferro, per "*levarne l'uso ai poveri et alle bestie, quali hormai se ne son fatti padroni*"¹². I figli delle famiglie nobili ricevevano un'educazione esclusiva all'Accademia degli Arrischiati, dove imparavano le arti più consone alla vita nobiliare, quali la retorica, la filosofia, l'oratoria, la poesia, la danza, la scherma e l'equitazione. Le accademie dei nobili divennero sempre più chiuse, dominate da sfarzo, formalismi e cortigianerie. Meno di una generazione dopo la caduta della Repubblica, c'era già chi sosteneva che soltanto in un principato potevano prosperare le accademie, in quanto "solo all'ombra di un principe illuminato e munifico", i soci potevano seguire i propri interessi intellettuali, al riparo da tutte le "gravi e affannose cure del mondo"¹³.

La prima aspirazione di ogni vero nobiluomo era ormai quella di lasciare i problemi della città per gli ozii di una villa di campagna, dove poter passare il tempo al modo dei seguaci di Platone, i quali, come ebbe a scrivere Scipione Bargagli nel 1569, ricercavano sempre i

*conversari virtuosi per il conforto, l'utilità e la ricreazione di nostra vita mortale, tra pacifiche selve e campi ubertosi, a un miglio appena dalle porte d'Atene*¹⁴.

Ideali del genere erano l'antitesi dell'orgoglio e dell'impegno civico che avevano caratterizzato le oligarchie del passato, e che vediamo simboleggiati dagli affreschi del Lorenzetti.

La più singolare tra le nuove abitudini dell'aristocrazia era la frequentazione del cosiddetto *Casin de' Nobili*, ad essi riservato, una serie di locali per riunioni e feste, per far bella mostra di sé e di quanto potevano spendere. Di rado si impiegava il denaro per patrocinare gli studi o l'arte, occupazioni ormai considerate di scarso prestigio. Gli orizzonti culturali e intellettuali del nobiluomo erano ormai limitati agli interessi di famiglia. Se dava lavoro a un pittore, era per far decorare il proprio palazzo o dipingere i ritratti dei familiari, se spendeva dei soldi, era per rifinire l'altare della cappella di famiglia e se aveva un qualche interesse negli studi, quasi certamente si trattava di ricerche genealogiche. Uno studioso del calibro di Celso Cittadini doveva quasi tutta la sua fama in patria alle sue ricerche storiche sull'origine delle famiglie nobili, lo stesso argomento che è alla base del grande successo del *Diario* di Girolamo Gigli. Anche l'abate Galgano Bichi nel 1724 e Giovanni Antonio Pecci nel 1738 furono autori di compilazioni genealogiche. Questa passione è stata di grande aiuto per gli storici delle epoche successive: i Piccolomini, per esempio, fecero prelevare dall'Archivio tutte le tavolette della Biccherna che li riguardavano e che così si salvarono. Ma quelle stesse famiglie non fecero nulla per favorire la creatività artistica, né seppero dare alcun vero indirizzo alla cultura.

I nobili di Siena, perso ogni vero contatto con il proprio passato, difficilmente avrebbero potuto continuare a rivestire il loro ruolo tradizionale di patrocinatori delle arti e degli studi. Fra il 1500 e il 1700, fatta eccezione per la compilazione della storia di due grandi

famiglie, quelle dei Malavolti e dei Tommasi, i senesi sembrano essersi dimenticati della propria storia. Nella sua prolusione sulle antichità senesi, presentata ai Fisiocritici nel 1699, Uberto Benvoglianti si sentì obbligato a incominciare dicendo: "Non mi fa specie che voi accogliate il tema da me prescelto con scarsissimo plauso."¹⁵.

Non solo i nobili ignoravano ormai la storia della città, ma anche quella della sua arte e della sua architettura, fino al punto da mettersi a scopiazzare i gusti e le mode del resto d'Europa, anche quando queste cozzavano apertamente con le tradizioni senesi. Era prevedibile che gli splendori gotici di Siena non suscitassero alcun entusiasmo negli uomini del '700, che ormai ignoravano tutto quello che non fosse sfacciatamente classico. Quasi tutti i viaggiatori di quel secolo venivano a Siena prevenuti, e seguivano l'esempio di Smollett, fermandovisi appena il tempo necessario per rifocillarsi e dormire. Anche quando si concedevano il discusso piacere di una visita, quasi sempre la città non gli piaceva affatto. Nel visitare il Duomo, descritto da Adam Walker nel 1790 come "*una specie di zebra solenne, bianca e nera*"¹⁶, molti avranno senz'altro condiviso le perplessità di Addison:

*quando ci si rende conto degli sforzi e delle spese prodigiose affrontate dai nostri progenitori per mettere in opera costruzioni tanto barbariche, non si può fare a meno di cercare di immaginarsi quali miracoli di architettura ci avrebbero lasciato se solo fossero stati bene indirizzati. Infatti la devozione di quelle ere passate era assai più fervida di quanto non lo sia ora, e le ricchezze del popolo erano assai più di ora nelle mani dei preti, tanto che per queste cattedrali gotiche si dissipò abbastanza denaro da completare una più grande varietà di begli edifici di quanti non ne siano stati eretti prima o dopo di allora. ... Niente al mondo potrà entusiasmare di più chi preferisca beltà fasulle e orpelli affettati alla nobile e maestosa semplicità della vera arte*¹⁷.

Altrettanto banale trovarono il Palazzo Pubblico:

*un vieux bâtiment qui n'a rien de recommandable, ou du moins de curieux, que quelques peintures plus antiques encore et plus laides que lui*¹⁸,

è l'opinione di un viaggiatore francese del '700.

Neppure i capolavori del Rinascimento erano apprezzati a dovere. È del 1770 la seguente descrizione dei bellissimi angeli di bronzo dell'Altare Maggiore in Duomo, opera di Francesco di Giorgio:

*eseguiti in modo arido, come sarebbe lecito aspettarsi da uno scultore cui le opere sublimi di Michelangelo fossero ancora sconosciute*¹⁹.

Cento anni dopo, Crowe e Cavalcaselle così definivano gli stessi angeli:

*di tipo e forme meschine, dure, secche e ineleganti, con vesti a partiti di pieghe spezzate*²⁰.

I senesi fecero proprie queste valutazioni e, se all'inizio del '700 ebbero ancora il buon senso di ingrandire l'Arcivescovado in buon stile gotico, di solito erano assai più preoccupati di dare alla città un

assetto neoclassico vero e proprio. Così, se la forma irregolare del Campo era per loro un cruccio costante, tentarono di squadrare le facciate dei palazzi e di rimodellare l'interno del Duomo con degli altari disposti scenograficamente lungo le navate laterali. Nel 1613 fu aggiunta alla chiesa di San Martino una facciata classica, e un secolo dopo San Giorgio fu dotata di una facciata barocca per opera di Giovanni Pietro Cremoni. Le guide insistevano sul contributo senese all'arte tardo-rinascimentale, ignorando o male interpretando tutte le glorie del suo passato gotico. Nella *Breve Relazione delle Cose Notabili della Città di Siena* di Giovacchino Faluschi e nel *Diario* di Gigli, un curioso compendio agiografico di certa nobiltà senese, gli artisti medievali venivano praticamente trascurati mentre si dà ampio rilievo ai pittori del Rinascimento e ai successivi, come il Sodoma, Francesco Vanni, Ventura Salimbeni, Alessandro Casolani e Rutilio Manetti. Le illustrazioni della guida del Faluschi sono selezionate ad arte per creare l'impressione che Siena sia una vera città classica: una Loggia della Mercanzia con le sue decorazioni gotiche ridotte ai minimi termini, una Piazza del Carmine e una Chiesa di S. Maria in Provenzano raffigurate con una semplicità classica che male illustra come sono nella realtà, e poi la Lizza, la Chiesa del Refugio, le Logge del Papa accanto alla Chiesa di San Martino, quasi a formare un tutt'uno classico, il rinascimentale Palazzo Spannocchi, il Duomo con sullo sfondo il Palazzo Reale, tardo esempio di architettura rinascimentale, e il Palazzo Piccolomini d'Aragona. Nella raccolta del Faluschi, il gotico si insinua solamente in due vedute: una piazza del Campo esageratamente regolare e una Fontebranda piuttosto idealizzata. Nella guida del Faluschi, come in quelle di altri autori senesi, non vi è traccia di alcuna indipendenza di giudizio, eccezion fatta per un certo apprezzamento dell'opera del Beccafumi, in un'epoca in cui i manieristi non godevano di nessuna popolarità. Ugurgieri, autore delle *Pompe Sanesi*, opera di grande erudizione stampata nel 1649, giunge persino a chiedersi perché il Beccafumi, rispetto ai pittori fiorentini, interessasse così poco i contemporanei, "come se il fatto stesso di non esser nato a Firenze significasse che gli fosse stato concesso un ruolo appena modesto nella corrente artistica principale e più importante della sua età."

Occorrerà tuttavia attendere fino alla fine del '700 perché Guglielmo della Valle osasse rivendicare la grandezza e l'autonomia della cultura medievale senese e, mostrando una rara libertà di giudizio, affermasse la superiorità del Quattrocento senese rispetto a quello fiorentino.

In questo contesto, è facile capire perché nel '700 e nell'800 tante opere di arte senese vennero distrutte oppure tagliate a pezzi e rivendute a pochi collezionisti stranieri intelligenti, come il tedesco Rambeaux, che nel decennio fra il 1840 e il 1850 acquistò sulle bancarelle dei robivecchi non meno di 35 tavolette della Gabella e della Biccherna. Infatti, se gli stranieri furono i principali detrattori del medioevo senese, furono anche i maggiori fautori della sua riscoperta. Quindi se il '700 europeo considerò Siena "una vecchia

città senza magnificenza né grandezza”²¹, e senza alcuna attrattiva se non quella di essere il luogo dove imparare l'italiano migliore, la generazione del romanticismo la riportò in auge. Nell'ambito dell'ottocentesca riscoperta del medioevo, Siena ha sempre affascinato l'immaginazione romantica: come scrisse Manzoni, essa è “assai singolare per quanto vi rimane del Medio Evo, il che, a dire il vero, è quasi tutto.”²²

Siena divenne allora un luogo di villeggiatura di gran moda, specie fra letterati come i Browning, che trascorsero varie estati nella Villa Alberti, appena fuori città, o come William Wetmore Storys e Walter Savage Landor. Molti di questi visitatori ottocenteschi approdavano a Siena dopo aver soggiornato a Firenze. Dopo qualche difficoltà ad ambientarsi in un mondo così diverso, finivano con l'esserne sedotti, pur avvertendone il fascino soprattutto in termini di nostalgia e di decadenza. Per esempio, William Dean Howells nel descrivere gli amati orti, le vigne e gli oliveti che sono racchiusi entro le mura di Siena, sembra esserne attratto proprio come simboli del declino e dell'abbandono che erano seguiti alla peste:

*generazione dopo generazione, le strade ormai morte sono state solcate dall'aratro. La zappa ha ricoperto alacrementemente le rovine, là dove ora il carciofo distende i suoi dritti filari e le cime degli olivi ondeggiano nel vento*²³.

Anche per Henry James, il vero fascino di Siena consiste in un senso di decadenza e di sfacelo, che balza agli occhi evidentissimo dalle sue pagine:

*Ogni cosa è incrinata, scorticata, cadente, sbiadita, putrescente. Nessun giovane occhio senese si posa su un qualcosa di giovane; la loro vita si schiude in un mondo logoro e corrotto dal lungo uso. Tutto ha passato il proprio meriggio...*²⁴.

Queste visioni decadenti, per quanto alla moda, non potevano certo divenire per i senesi motivo di orgoglio. Così, nella seconda metà dell'800, quando gli affreschi del Lorenzetti erano ormai divenuti illeggibili, in un gruppo di cittadini si risvegliò un certo imbarazzo per tanta rovina. Il loro slogan divenne: “salviamo i nostri monumenti!”²⁵.

Nacque così un nuovo mecenatismo che, invece di commissionare opere nuove, cercò di raccogliere dei fondi per i restauri più urgenti. Indicativo di questo nuovo indirizzo è il fatto che l'Istituto delle Belle Arti fondato da Giulio Bianchi nel 1816, abbia una buona fama di scuola di restauro, più che di vivaio di artisti.

Nell'800, il restauro divenne a Siena un'attività preminente. Si intrapresero lavori a San Francesco, a Fonte Gaia, nel Palazzo Pubblico e in Duomo. Il Palazzo Chigi-Zondadari, sul Campo, venne restaurato nel 1824 da Antonio Valeri, mentre i lavori a Palazzo Sansedoni e nella Cappella furono firmati da Enea Becheroni, nel 1848. Il Palazzo del Capitano eretto nel Duecento e ricostruito in stile rinascimentale nel 1449 da Luca di Bartolo da Bagnocavallo, venne riportato al suo gotico originario nel 1854. Il Palazzo Spannocchi fu ripristinato, anzi portato a termine, nel 1886 ad opera di Giuseppe

Partini, responsabile anche del restauro e dell'ingrandimento di Palazzo Salimbeni.

In questo fervore di restauri, alcuni appartenenti alla vecchia aristocrazia trovarono il modo di rinsaldare gli antichi legami con la città. Grandissimo è il debito di Siena verso alcuni nobili facoltosi e illuminati, come il Conte Bernardo Tolomei, il quale, in veste di Sindaco, propose, nel 1868, la creazione di un Museo Civico nel Palazzo Pubblico, o il Conte Scipione Borghesi che destinò una grossa somma per il restauro di 16 tavolette dell'Archivio di Stato gravemente deteriorate, o il Conte Niccolò Bonsignori, morto nel 1915, che lasciò in testamento a Siena il suo palazzo per l'istituzione di una Pinacoteca Comunale. Il Conte Guido Saracini si distinse in questa gara di generosità, creando nel 1932 l'Accademia Musicale Chigiana, e donando alla città il suo palazzo e la sua pinacoteca privata.

Ancora più importante di queste donazioni isolate fu il nuovo atteggiamento che esse stimolarono nella società. Infatti i nobili, sempre più desiderosi che il proprio passato di grandezza non fosse dimenticato, insegnarono ai senesi a ritrovare orgoglio e interesse per il proprio patrimonio artistico. Conseguenza di ciò fu uno spostamento totale dell'interesse collettivo dal presente verso il passato. Ad esempio, nel 1870, la *Società delle Feste* celebrò l'anniversario dell'Unità d'Italia con una rappresentazione storica nella vecchia Fortezza di Santa Barbara, che con la fine della dominazione straniera era divenuta un mausoleo inutile e imbarazzante. Argomento della rappresentazione era la cacciata degli spagnoli dalla città nel 1552, senza il minimo accenno al passato più prossimo di Siena, né alle prospettive per il suo immediato futuro. Lo stesso dicasi dell'evento che segnò il culmine di questo risveglio di interessi: la *Mostra dell'Antica Arte Senese* del 1904, organizzata nel Palazzo Pubblico da un comitato di cittadini presieduto dal Sindaco, Alessandro Lisini. La mostra, inaugurata da Vittorio Emanuele III durante la sua prima visita a Siena dopo l'ascesa al trono, presentava opere di 160 artisti senesi, suddivise in quaranta sale e trenta sezioni. Per molti visitatori, la scoperta dei tesori della civiltà senese fu indubbiamente una rivelazione, nonostante la totale esclusione del periodo successivo al 1555.

Le istituzioni cittadine erano sempre più interessate a tutto quello che riguardava la storia: il Comune finanziò la pubblicazione dei propri archivi, il Monte dei Paschi fece stampare a proprie spese delle ricerche di storia, arte e architettura medievale. Persino l'Accademia dei Rozzi subì il fascino del passato. Fino al 1875, i suoi interessi si erano limitati alla stesura e alla rappresentazione di testi teatrali, svolgendo quindi un'importante funzione di vivaio di talenti drammatici. Ora invece, i Rozzi incominciarono a interessarsi alle arti, alle lettere, alle scienze e alla storia naturale. E, fuori dal campo teatrale, una realizzazione importante fu la pubblicazione di una rivista storica, il *Bullettino Senese di Storia Patria*.

Il *Bullettino* rappresenta soltanto un aspetto di questo risveglio,

perseguito inoltre da svariate altre riviste, più o meno specializzate. Tra le migliori di queste è stata *La Diana*, fondata nel 1926 da Misciattelli e Lisini, dedicata esclusivamente all'arte e alla storia senese, ispirata, come ha scritto uno dei fondatori, "dal grande amore per la città toscana che va giustamente superba della sua civiltà spirituale e della bellezza d'arte irradiata attraverso secoli di storia..."²⁶.

Un'altra rivista senese, *La Torre*, nacque nel 1912 per opera di due scrittori, Domenico Giuliotti e Federico Tozzi. Tozzi, uno dei massimi scrittori italiani moderni, fu egli stesso un prodotto riuscito di questo rinnovarsi della vita culturale a Siena. Si formò infatti studiando con ingegno e con passione i prosatori senesi del Duecento e del Trecento, e in particolare Santa Caterina, che gli ispirò il poema narrativo *La città della Vergine*, dedicato alla storia di Siena. Tuttavia, dopo il trasferimento a Roma nel 1914, sembra che Tozzi abbia capito quali erano i pericoli insiti in tanto attaccamento al passato, pericoli che additò con la sua abituale veemenza: "Noi abbiamo bisogno di vivere e di rifare. La guerra deve entrare specialmente nelle biblioteche e nelle scuole."²⁷.

Trasferendosi da Siena a Roma, Tozzi si rese presto conto di com'era provinciale e ristretto l'ambiente da cui proveniva e di quanto più aperta, vitale e interessata alle grandi questioni fosse la sua nuova città. Sempre più si convinse che i senesi erano troppo attaccati al passato, una preoccupazione spesso condivisa da molti. Ad esempio, i pochi ardimentosi che nei primi anni del Novecento cercarono, con scarso successo, di mettere in piedi anche a Siena le prime organizzazioni dei lavoratori, spesso dovettero scontrarsi con il peso schiacciante della storia sulla città. Nel gennaio 1919, il Partito Popolare, di fronte alla completa indifferenza mostrata dai lavoratori senesi verso le nuove problematiche sociali, fu costretto ad ammettere di non essere riuscito a concludere "nulla, perfettamente nulla!"²⁸. Nel corso degli anni, i fascisti prima, e i comunisti poi, sono dovuti giungere alla stessa conclusione: a Siena, il senso della storia e del passato è sempre più forte di qualsiasi ideologia.

Ma tanto entusiasmo per la propria storia è comunque da preferirsi a una totale indifferenza, ed è bello vedere un popolo così attaccato al proprio passato, e alle tappe di una vicenda i cui riferimenti di base sono noti anche ai bambini. E sarebbe ben gretto lo storico che non ammettesse che questa ossessione dei senesi per il proprio passato non abbia portato acqua al mulino della ricerca storica, anche di quella più impegnata. Ciò nonostante, lo storico può legittimamente domandarsi se un'eccessiva dedizione al passato sia sempre e comunque positiva: Londonderry nell'Irlanda del Nord e Charleston nella Carolina del Sud sono solo alcuni esempi allarmanti di città imprigionate per sempre nel dramma del proprio passato.

Del pari, il restauro di antiche opere d'arte non sempre ne stimola la creazione di nuove. Indugiare troppo a lungo sui rimpianti per il passato non favorisce certo la capacità di adeguarsi al presente: in questi anni, per esempio, Venezia sta imparando a proprie spese che il

trasformare una città in un tempio della cultura non sempre riesce a infonderle nuova vita. "Siena", nelle parole di un noto elzevirista, "si regge su di un senso prepotente dell'arcaico, del decrepito, e su di un profondo senso della storia, della propria storia intima"²⁹.

L'interesse per il passato non può essere l'unica ragion d'essere di una civiltà, e ci vuole ben altro che non un semplice culto della storia perché la dialettica fra passato e presente porti a degli sviluppi positivi. Se si vuole che il passato svolga una vera funzione dinamica occorre che non lo si releghi nei musei, nelle pinacoteche e nei monumenti, ma che lo si interroghi soprattutto per rinnovare il presente.

Due volte all'anno, gli ideali civici di Siena rinascono e sono riconfermati nel Palio, che della *senesità* è celebrazione perenne. Il capitolo conclusivo di questo libro non può dunque che essere dedicato al Palio, l'elemento più vitale dell'universo civico della Siena di oggi.

11. IL PALIO

IL TRAFFICO tra Siena e Firenze oggi corre sull'*autopalio*, un nome che è veramente tutto un programma. Siena infatti da anni e anni è nota soprattutto per il *palio*, quei due brevi istanti del 2 luglio, a ricordo dei miracoli della Madonna di Provenzano, e del 16 agosto, in onore dell'Assunta, in cui dieci cavalli galoppiano in senso orario intorno al Campo, montati *a pelo* - senza sella - da fantini prezzolati che indossano i colori delle *contrade*. È per vedere il palio che la maggior parte dei turisti viene a Siena, ed è proprio attraverso il palio che i senesi desiderano farsi conoscere, dicendo che "chi non l'ha visto non conosce Siena". I negozi di souvenir straboccano di oggetti legati più o meno direttamente al palio, di cartoline, bandiere, e perfino caramelle con i colori delle contrade. Tutte le domeniche e tutti i giorni di festa, il Campo è pieno di bambini che fanno dei giochi ispirati al palio. Una volta all'anno, nel giorno del santo protettore, i contradaioi sfilano per le strade, chiamati a raccolta dal ritmo incalzante dei *tamburini*, che da secoli risuona in città, mentre gli *alfieri* si esibiscono nelle loro sbandierate, simbolo delle qualità virili di una contrada. Per esaltare le virtù della contrada si stampano dei volantini con strofe e canzoncine, che vengono distribuiti ai passanti. Da aprile a ottobre, gli spazi delle pubbliche affissioni di Siena sono coperti di annunci legati al palio o alle festività di contrada.

È inevitabile che tutte queste manifestazioni abbiano la loro attrattiva anche per i turisti: dal medioevo, i senesi hanno ereditato non soltanto il palio, ma anche un forte istinto commerciale, e non sono quindi affatto ignari dei concreti benefici economici che il palio reca alla città. Perfino i ragazzini delle elementari la mattina del palio si alzano presto abbastanza da riuscire a occupare un colonnino di piazza, che poi cederanno al migliore offerente nel corso del pomeriggio. Eppure, se il palio è *anche* un'attrazione turistica, non viene affatto corso per i turisti. E non è neppure un'anacronistica rievocazione di un medioevo ideale e fantastico. Al contrario, il palio è

una realtà a sé stante, all'interno della quale, nell'immaginario senese, il presente e il passato si fondono in un unico istante fuori dal tempo. In questo attimo, Siena si presenta come città al tempo stesso antica e moderna, giocosa e grave, un sistema in equilibrio perfetto. È la percezione di questo equilibrio che ci permette di cogliere i valori, la continuità e l'essenziale autonomia della cultura di Siena.

Il palio crea all'interno della vita cittadina tutta una struttura particolare che è unica a Siena e che, attraverso un calendario di grande complessità, impone il proprio ritmo a tutta la città. Come il calendario rituale di tanti altri cicli di festività in tutto il mondo, anche quello del palio dura sei mesi: incomincia infatti l'ultima domenica di aprile, con la *fiesta titolare* della contrada di Valdimontone, che coincide con il ritorno della primavera. Il ciclo continua in un crescendo incalzante, con il sopraggiungere delle feste patronali di tutte le diciassette contrade di Siena. Nel giorno della sua *fiesta titolare*, ogni contrada:

*Sventola il simbolo di sua antica gloria
Sognando l'ora certa del ritorno
Del suo destrier, vestito di vittoria...¹.*

fino al gran giorno di luglio o di agosto, e ai festeggiamenti della vittoria, che si protraggono fino a ottobre inoltrato, culminando con le cene della vittoria delle due contrade che hanno vinto. Seguono sei mesi di calma, una triste stagione in cui si può solo mettersi a contare che:

*fra sei mesi e quattordici giorni ci sarà la terra e monteranno il Palco
dei Giudici, se s'esce a sorte e ci tocca un cavallo buono, il palio non
ce lo leva nessuno...².*

Siccome è parte così importante del ritmo della vita di tutti i giorni, il palio non può essere separato dal resto dell'esperienza quotidiana tanto che, per chi è "nato all'ombra della torre del Mangia", vita e palio sono senz'altro sinonimi. Si tratta dunque di tutta una visione del mondo, bene espressa dalla risposta di un gruppo di contradaioi a certi impresari che offrivano grosse somme ai quartieri più poveri della città, perché organizzassero una specie di palio itinerante che girasse per le città di tutta Italia: "Noi non si gioca al palio, lo si vive!"³.

Nella ricchissima anneddotta paliesca spicca l'episodio del 1919, quando, durante l'ondata di scioperi e di scontri di piazza che investì tutta l'Italia, a Siena si decise di comune accordo di posporre tutte le agitazioni a dopo il palio.

Senza il palio, il senese si sente sperduto. Infatti, il palio è stato sospeso soltanto in rarissime occasioni, e per motivi gravissimi. Nel 1798 la città fu scossa da un terremoto così tremendo da esserne danneggiata fino al punto che ci vollero dei decenni perché recuperasse appieno. Quasi nessun edificio del centro scampò senza danno, e rimasero danneggiate in modo particolare le chiese, tanto che lo si chiamò il "terremoto giacobino". Eppure, anche se il palio di luglio fu sospeso, quello di agosto venne corso regolarmente. Anche gli anni tra

il 1799 e il 1815, come abbiamo visto, furono anni di sconvolgimenti e di carestie, eppure il palio fu corso quasi sempre, anche se talvolta in circostanze particolari. Il palio di luglio del 1800, per esempio, dipinto come sempre con l'effigie della Madonna di Provenzano, si sarebbe dovuto correre sotto i francesi, ma sopravvenne la controrivoluzione e l'occupazione di Siena da parte degli aretini. Il palio fu pertanto rimandato, e corso il 17 agosto: fu vinto dalla contrada del Nicchio, che ancora lo conserva. Negli anni successivi, alcuni palii furono sospesi "*perché ai francesi danno fastidio non solo i tamburi, ma anche le bandiere e i radunamenti, dicono loro, di tal gente*"⁴.

Ma, a parte queste eccezioni, il palio fu corso regolarmente durante tutto il periodo napoleonico con l'entusiasmo di sempre. Le guerre dell'800 e del '900 hanno qualche volta interrotto il ciclo normale del palio, ma non appena ritornata la pace i senesi si sono sempre affrettati a ritornare al loro interesse principale.

E da sempre qualsiasi scusa è buona per fare indire dei palii straordinari, cioè non legati alle festività di Provenzano o dell'Assunta. Nel '600 e nel '700, per esempio, tutti i personaggi importanti in visita a Siena venivano onorati con la corsa di un palio straordinario: nel 1673, se ne corse uno per la visita del Cardinale Flavio Chigi, nipote di Alessandro VII, e un altro nel 1680 per la visita del Granduca Cosimo III. Nel 1722 la principessa Violante di Baviera, un'entusiasta sostenitrice del palio, ne indisse uno straordinario per festeggiare la visita a Siena dei suoi fratelli, mentre, nel 1791, se ne corse un altro per la visita del Granduca Francesco III. Nell'800 e '900 questa tradizione si è mantenuta - un palio straordinario festeggiò la prima visita a Siena di Vittorio Emanuele II nel 1860 - mentre si affermò l'uso di indire palii straordinari per celebrare degli avvenimenti importanti: il completamento del tronco ferroviario nel 1849, l'inaugurazione, nel 1893, del monumento agli studenti senesi caduti a Curtatone e Montanara e, nel 1904, l'inaugurazione della *Mostra dell'Arte Antica Senese*.

Per il senese, il palio è dunque la cosa più importante del mondo, parte integrante della sua vita individuale, oltre che di quella di tutta la città. Per comprenderne i motivi, è necessario considerare tutto il complesso delle funzioni che il palio svolge nella società di Siena. Prima tra queste, come per tutte le feste autenticamente popolari, quella di costituire un momento di licenza particolare, in cui l'ordine naturale delle cose viene per un attimo messo sotto sopra. La festa diventa pertanto una valvola di sfogo attraverso cui si esprimono tutte quelle tensioni e ansietà che nella società non si possono sempre dichiarare apertamente.

Un ottimo esempio del tipo di comportamento tutto speciale che scaturisce dal palio, è quello della benedizione del cavallo. Fa parte della tradizione cattolica includere talvolta gli animali nella vita religiosa: a Siena, in passato, il 17 gennaio, si portavano a benedire gli animali nella chiesa di San Martino, e fin dal '600, è valso l'uso di benedire i cavalli del palio sul sagrato del Duomo prima della corsa. Comunque sia, di solito i cavalli non vanno portati in chiesa: il giorno

del palio, invece, si *devono* portare. Nel primo pomeriggio del giorno del palio i dirigenti della contrada accompagnano il cavallo nell'Oratorio per farlo benedire dal prete o *correttore* della contrada stessa. Questa cerimonia è tanto più significativa in quanto condurre un cavallo da corsa nervosissimo in una di queste chiesine è un'operazione spesso difficilissima. La sacralità del rito è in qualche modo contraddetta dal fatto che, se il cavallo dovesse "farla" durante la benedizione, lo si considera di buon augurio, e come tale si festeggia.

Nel palio, infatti, vi è una specie di culto della Fortuna, "*la regina del palio*"⁵. Le contrade impiegano sempre energie enormi per cercare di mettere nel sacco la sorte, o almeno per guidarne il corso, mediante una preparazione adeguata, un sistema di astute alleanze o con la corruzione bella e buona. Ma, per assicurare la vittoria non c'è cifra grande abbastanza, *partiti* o patti che tengano. Almeno in tre momenti del palio, infatti, la Fortuna è davvero regina incontrastata: al momento dell'estrazione delle contrade che dovranno correre - ne corrono solo dieci per volta, su diciassette -, nell'assegnazione dei cavalli alle contrade e, in ultimo, nel sorteggio delle rispettive posizioni al *canape* di partenza. Una volta assegnato a una contrada, il cavallo non si può più cambiare, per nessun motivo: nemmeno se muore. E se questo evento tanto tremendo dovesse malauguratamente capitare, il cavallo sarà rappresentato in piazza dalla bandiera listata a lutto della sua contrada.

Il palio, inoltre, come tutte le vere feste popolari, costituisce un'occasione di ricreazione per l'intera comunità. Fin dalle primissime fonti scritte su Siena, abbiamo notizia di giochi e di gare rituali che occupavano un ruolo primario nella vita della città. Il governo di Siena fu tra i primi in Europa a legiferare a favore del diritto allo svago e, fin dal 1314, si stabilì un regolamento per la pulizia del Campo *item cum Campus fori sit recreatio civium*⁶.

Il più antico dei giochi che sappiamo esser stati giocati dai senesi ci è noto col nome di *elmora* o *emora*, una specie di "guerra per finta", in cui gli incidenti mortali erano però tutt'altro che rari. Veniva disputata dal Terzo di Città contro gli altri due terzi. In effetti, era tanto pericoloso che alla fine del '200 lo si mise fuori legge, anche se si continuò a giocarlo ancora per alcuni anni, a dispetto della legge. Il suo posto fu preso dalle *pugna*, un'altra "guerra per finta" (in cui però le uniche armi permesse, come ci dice il nome, erano i pugni) e dal gioco del *pallone*. Il pallone, una specie di rugby violentissimo, era particolarmente caro ai senesi, tanto che per onorare la visita di Gregorio XII nel 1407, non si riuscì a escogitare niente di meglio di una bella partita di pallone. Il carnevale, un altro momento di generale licenziosità prima dei rigori quaresimali, veniva sempre celebrato, in varie parti della città, con delle partite al pallone, cui era riservato, per esempio, lo spiazzo davanti a Sant'Agostino. Simile al pallone e alle *pugna* era un gioco di bambini, detto *giorgiani*, che si disputava il 4 settembre, a ricordo della battaglia di Montaperti. Anche questa era una "guerra per finta", combattuta con armi di

legno.

Con la caduta della Repubblica, questo gusto dei giochi di piazza acquistò sempre maggiore importanza nella cultura senese. L'unica vera funzione rimasta alle contrade, infatti, oltre a quella di mantenere l'ordine entro i propri confini, era quella di organizzare giochi e gare basati sulle tradizionali rivalità tra di esse. La buona disposizione delle contrade a rivestire questa funzione ludica ne rafforzò a sua volta la fisionomia sociale, tanto che, nel '700, non si poteva più fare nulla che avesse qualche importanza senza consultare le contrade, e nessuna cerimonia di rilievo poteva dirsi completa senza di loro. Nel 1716, per esempio, furono le contrade ad erigere un arco di trionfo per il nuovo arcivescovo e, nel 1717, furono sempre le contrade a dare il benvenuto alla Principessa Violante Beatrice, mandando una *comparsa* con delle fiaccole a Porta Camollia ad aspettare l'arrivo della carrozza. Nel 1799, le contrade parteciparono ai festeggiamenti che videro l'erezione dell'Albero della Libertà in Piazza del Campo, con le bandiere di Pantera e Oca in particolare auge, l'una per avere i colori del tricolore francese, l'altra quelli della Repubblica Cisalpina, che poi divennero i colori dell'Italia unita. Ormai le contrade erano divenute talmente importanti come entità politico-sociali che, in talune occasioni, furono le sole forze in grado di mantenere l'ordine. La contrada dell'Oca, ad esempio, vigilò sull'ordine pubblico a Siena dopo la partenza delle truppe francesi nel 1799, e per tutto il periodo di instabilità fino al 1815. Ancora una volta, in questo secolo, alla caduta del fascismo, furono le contrade a prendere in mano le redini della città e a salvaguardarne la continuità istituzionale, fino all'arrivo degli alleati.

Per tutta la storia di Siena, la grande vitalità delle contrade, così importante per la salute civica, è scaturita soprattutto dalla loro intensa rivalità reciproca. Prima espressione di questa rivalità si ebbe nelle tauromachie che, dal '400 in poi, divennero assai popolari a Siena, incoraggiate dal Comune, in quanto attiravano in città visitatori di prestigio. Le tauromachie continuarono a tenersi regolarmente fino al 1597, nonostante il divieto esplicito del Concilio di Trento. Probabilmente, è proprio nel corso del cerimoniale di questi combattimenti con i tori che le contrade si guadagnarono i loro nomi tradizionali. Infatti, la tauromachia incominciava con una sfilata di carri allegorici e di macchine mobili in forma di animali, che venivano poi portate sul Campo come ripari durante il combattimento con i tori. Proprio gli animali rappresentati da queste macchine allegoriche divennero i simboli delle varie contrade, nomi e simboli che sopravvissero all'abolizione delle tauromachie nel 1599, ma vennero impiegati anche in occasione delle *bufalate* o corse di bufali con cui furono sostituite e poi, dopo il 1650, delle corse di cavalli.

A Siena, le corse di cavalli hanno una storia assai lunga. Già nel XII secolo, si facevano corse di cavalli il cui premio era costituito da uno stendardo in tessuto - il *pallium* o palio - mentre la corsa del 16 di agosto, in onore dell'Assunta, risale per lo meno al 1232. Dal '200 al '700, come abbiamo già visto, si correva tutti gli anni un palio in

onore del Beato Ambrogio Sansedoni. Nel '400 e '500, abbiamo notizia di palii corsi in onore di San Pietro Alessandrino e di San Giacomo, oltre a un palio in onore di Maria Maddalena, istituito dai Petrucci nel 1487 per celebrare il loro rientro in città, tanto che si faceva sempre in modo di far vincere questo palio a un cavallo dei Petrucci.

Nei secoli passati, tuttavia, il palio non veniva corso come oggi *alla tonda* e nel Campo, ma su percorsi differenti, che "prendevano la mossa" da fuori le mura per andare a finire sul sagrato del Duomo o in qualche altro punto del centro. Queste corse *alla lunga* erano dunque su un percorso lineare: la differenza con il palio moderno è spiegata benissimo da due autori contemporanei:

il moderno palio alla tonda è racchiuso nella piazza del Campo e la corsa è circolare, non lineare. Per vincere bisogna ritornare (cioè arrivare di nuovo) al punto di partenza. Il punto focale della corsa è dunque per intero proprio nel centro della città, che è per definizione il punto più lontano dal mondo circostante: si è quasi tentati di supporre che la caduta della Repubblica nel 1555 può aver fatto spostare l'attenzione generale da quanto accadeva fuori le mura a quel che avveniva al loro interno⁷.

In effetti, la prima notizia che si ha di un palio *alla tonda* non risale che al 1632 o 1633, anche se questo tipo di corsa ebbe senza dubbio un successo immediato e fu subito seguita da altre uguali, nel 1641 e 1643, per festeggiare il compleanno del Principe Mattia, governatore di Siena, e nel 1645, 1647 e 1650, in onore del Granduca Ferdinando II e di sua moglie che "*dopo aver girato il Teatro nelle loro superbe carrozze tre volte, si ritirarono a vedere la corsa*"⁸ dal Palazzo Chigi Zondadari. Da allora in poi il palio alla tonda venne a soppiantare tutti gli altri tipi di corsa.

Accanto alla trasformazione del palio alla lunga in palio alla tonda, assistiamo all'evoluzione del palio da festa aristocratica a festa di contrada. Prima della caduta della Repubblica, il palio di ferragosto era puramente appannaggio dei nobili, una specie di giostra in cui gli aristocratici mettevano in mostra i propri cavalli e a cui le contrade non prendevano parte alcuna. Anche se il palio di agosto continuò ad essere riservato agli aristocratici, e non fu preso in mano dal popolo che nel 1802, dopo la caduta della Repubblica le contrade avevano incominciato sempre più a prendervi parte. Infine, nel 1656, le contrade istituirono un palio proprio, quello del 2 luglio, che può dunque vantare un'origine interamente popolare.

Il palio è tutta una città che mette se stessa in gioco, è l'affermazione di un elementare diritto ludico, il diritto della gente di sconfiggere la noia e l'indifferenza reciproca. Ma, naturalmente, il palio è assai più che un gioco: è un'importante festività religiosa, una delle più importanti manifestazioni di devozione del calendario senese. In ogni contrada, i preparativi del palio hanno luogo in un contesto religioso: lo stendardo dato in premio - il *palio* - è sempre decorato con una rappresentazione della Beata Vergine, in onore della quale si disputa la corsa. E anche i vari santi patroni delle contrade sono intimamente

legati al risultato di ciascun palio. La mattina della corsa, nella cappella sul Campo viene detta un'ultima messa, quasi a consacrazione dell'evento e della piazza su cui avrà luogo. E dopo il palio, la contrada vittoriosa è tenuta a render grazie in chiesa, a Provenzano in luglio, e in Duomo in agosto.

Siccome il palio è sia una gara che un atto di devozione collettiva, vi partecipa tutta la città. In un certo senso, dunque, il palio può essere visto come un momento supremo di vita democratica: durante il palio le opinioni della collettività possono venire espresse in modo assolutamente incondizionato. Non vi è quindi da stupirsi se la prima manifestazione pubblica di giacobinismo a Siena abbia avuto luogo proprio durante il palio di luglio del 1797, e se la sospensione del palio del 1799 sia stata per i controrivoluzionari l'occasione per attaccare la piazzaforte francese e per saccheggiare il ghetto. E neppure ci si deve sorprendere se nell'800 il palio sia stato un'occasione per manifestare gli ideali del risorgimento.

Ma non sono certo i grandi problemi della politica i protagonisti del palio. Ciascun palio piuttosto, attraverso l'espressione rituale della violenza, si trasfigura in una vera battaglia, in un rito prepotente e sanguigno. I fantini, muniti di elmetti o *zucchini*, per riparare il capo dalla pioggia delle *nerbate* degli avversari, cercano di disarcionarsi a vicenda, e l'unica mossa che è esplicitamente proibita ai fantini è quella di afferrare con le mani le redini di un cavallo avversario. E certo uno dei tanti miracoli della storia di Siena è che nessun fantino sia ancora stato ucciso durante il palio. Quello che è in gioco, dopotutto, sta al cuore stesso della vita di Siena: l'espressione di una rivalità profondissima tra le contrade e della sua temporanea, duplice soluzione annuale.

Il palio è dunque essenziale per la vita delle contrade che, a loro volta, sono essenziali alla vita di Siena. Palio, contrade e Siena, pertanto, costituiscono una trinità di poli interdipendenti.

Nel corso dei secoli, il numero delle contrade è cambiato, ma, dal 1675, è stato fissato alle diciassette di oggi: Aquila, Bruco, Chiocciola, Civetta, Drago, Giraffa, Istrice, Leocorno, Lupa, Nicchio, Oca, Onda, Pantera, Selva, Tartuca, Torre, e Valdimontone. A ciascuna di queste, per regio decreto, il 7 gennaio 1729 la Principessa Violante di Baviera assegnò un proprio territorio, creando quindi le linee di confine che da allora dividono i senesi, pur unendoli di fronte al mondo esterno, che non può capire.

L'appartenenza a una contrada non è una scelta ma un diritto di nascita. La contrada è un luogo geografico, una città nella città: le contrade possono infatti gemellarsi e intrattenere relazioni diplomatiche autonome e alla pari con altre città, e non con quartieri particolari di queste città. I rapporti tra le varie contrade sono sempre concepiti in termini di *alleanze* tra entità perfettamente distinte. Ogni contrada è infatti una tribù con una sua vita propria, separata dalla vita fisica della totalità dei suoi membri. Spesso si dice addirittura che gli abitanti delle varie contrade abbiano le medesime caratteristiche dell'animale araldico che le simboleggia. Questo vale pure per le

valenze politiche di certa araldica: nel primo '800, per esempio, siccome i colori dell'Austria erano uguali a quelli della Tartuca, si pensava che i tartuchini fossero degli austriacanti, mentre gli ocaioli, con la loro bandiera bianca rossa e verde, venivano considerati i più ardenti sostenitori dell'Unità d'Italia:

Il senese non nasce dunque soltanto all'interno di una famiglia, ma anche dentro alla famiglia allargata della contrada, che a buon diritto può dirsi una specie di "mamma". Infatti, la contrada sarà presente e partecipe a tutto il corso della vita del contradaio, a cominciare dalla sua nascita. Oltre al battesimo cristiano impartito in chiesa, i neonati ne ricevono uno laico in contrada, a una delle fontanine costruite talora soltanto di recente - quella del Bruco, ad esempio, è stata ultimata appena nel 1978. Alcune di queste fonti sono delle autentiche opere di scultura moderna, come quella della Lupa, di Emilio Montagnani, oppure quella della Giraffa, realizzata nel 1970 da Salvatore Bocci. Quando un contradaio si laurea, riceve le congratulazioni della contrada e quando si sposa, viene mandato alle nozze un paggio in costume, che offrirà alla sposa un mazzo di fiori dei colori della contrada. Quando muore, potrà farsi avvolgere nella bandiera della contrada e anche dopo morto verrà ricordato dai contradaio con delle messe in suffragio.

La contrada è un mezzo ideale di controllo sociale. Al suo interno, conserva il nocciolo dell'ideologia civica più antica di Siena, incluso il senso della necessità del predominio di una oligarchia. Infatti, fin dalla caduta della Repubblica, nelle contrade si è sempre cercato di riconoscere al patriziato senese un certo ruolo, nominando sempre degli aristocratici *protettori* ufficiali. La contrada è anche la custode dell'autorità degli anziani sui giovani. In contrada, si rispettano i vecchi in quanto depositari delle tradizioni che la rendono unica. La contrada è quindi un eccellente mezzo per tenere a freno la turbolenza dei giovani: infatti non solo permette una forma rituale di violenza, che può esprimersi nella rivalità con la nemica, ma assegna anche ai giovanotti un ruolo preciso nei riguardi e dei ragazzi più giovani e dei bambini. Infatti, sono i giovani della contrada a formare la *comparsa*, il gruppo di tamburini, paggi e alfieri che la rappresentano in pubblico. Questi giovanotti sono pertanto depositari di arti particolarissime che soltanto loro possono trasmettere alla generazione successiva. Tra i ragazzi più maturi e quelli più giovani della contrada si crea pertanto un legame strettissimo, basato sui misteri dell'iniziazione a un gruppo di cui tutti sognano di far parte.

A fianco di ogni contrada vi è inoltre una Società che è paragonabile ad un circolo ricreativo e che, di norma, trae origine da una precedente società di mutuo soccorso. Qualsiasi contradaio, in caso di bisogno, può contare sulla propria contrada, anche senza aver bisogno di chiedere aiuto. Ma soprattutto, la contrada fornisce un'identità agli uomini e alle donne che ne fanno parte. Le contrade sono tutte piccole abbastanza perché tutti vi si conoscano almeno di vista. In contrada, perciò, l'anonimato non esiste, e ciascuno viene riconosciuto in quanto individuo, e in quanto tale è amato o odiato,

favorito o osteggiato. In cambio, ciascun contradaio si identifica completamente con la propria contrada, gioendo e soffrendo con essa. I nemici della contrada saranno i suoi nemici, e gli amici, suoi amici. Quando la contrada è sconfitta, è sconfitto anche lui, e quando vince, anche lui ne condivide la vittoria. La chiesa della contrada gli sarà sempre sacra e il santo della contrada sarà sempre il suo protettore. Bellesort, alla festa titolare della contrada della Selva nel 1919, incontrò il sacerdote o *correttore* della contrada che, per spiegargli la natura tutta particolare della fedeltà alla contrada, gli raccontò di un socialista "libero pensatore" di sua conoscenza, uno di quelli che "avrebbero voluto che il governo facesse radere al suolo tutte le chiese... tranne, naturalmente, quella di San Sebastiano", l'oratorio della contrada della Selva. Il prete continuò: "Pensi: quando faccio catechismo in parrocchia qui accanto vengono sì e no dieci bambini. Ma quando il catechismo lo impartisco in contrada, mi mandano i loro bambini anche i socialisti. Si vede che il Cristo di San Sebastiano è morto specialmente per il popolo della Selva, e la Madonna dei selvaioli non è la stessa Madonna della Torre o della Giraffa".

Ogni contrada è una comunità che si governa da sé, con un Consiglio Generale e un *Seggio* o *Sedia* di dirigenti eletti ogni anno, la seconda domenica di maggio. La massima autorità della contrada è il *priore*, talvolta detto anche *rettore* (Bruco) o *governatore* (Oca), con un *vicario* che lo rappresenta in sua assenza. Il priore è assistito da alcuni consiglieri, da due a quattro di numero. Altre cariche sono il *Capitano*, che comanda la contrada durante il palio, il *tesoriere* o *cancelliere*, il *correttore*, cioè il prete, e il *custode* della chiesa o *oratorio* della contrada.

Questi oratorii sono grande motivo di orgoglio, in quanto costituiscono il centro della vita cerimoniale della contrada dove, con le messe in suffragio, si mantiene la comunione dei vivi e dei morti, si festeggia il santo patrono, si prega prima del palio, e si rende grazie dopo la vittoria. Gli oratorii di contrada hanno origini diverse. Alcuni furono costruiti dai contradaioi stessi. Quello dell'Oca, dedicato a Santa Caterina, fu iniziato nel 1465. Sulla facciata in stile neo-rinascimentale campeggia il simbolo dell'Oca, insieme a quello del Comune. La maggior parte degli oratorii di contrada, tuttavia, risale al '600 e al '700. Nel 1680, il Bruco eresse a proprie spese una chiesa dedicata al SS. Nome di Gesù, e nel 1684 anche la Tartuca, che prima si riuniva nell'Oratorio delle Carceri di Sant'Ansano, eresse una sua chiesa, dedicata a Sant'Antonio da Padova, e disegnata da Giacomo Franchini. La statua di Sant'Antonio fu commissionata allo scultore senese Giovan Antonio Mazzuoli e i dipinti ai pittori Antonio e Giuseppe Nasini e Annibale Mazzuoli. Il Valdimontone in un primo tempo celebrava le sue funzioni nella chiesa di San Clemente ai Servi e poi, fino al 1741, nell'Oratorio della Trinità. Poi si trasferì nella chiesa di San Leonardo, un tempo dei Cavalieri di San Giovanni, che ricostruì completamente a proprie spese. La chiesa del Nicchio, di recente restaurata nella sua originaria bellezza, venne eretta dalla contrada nel 1680. Fu dedicata a San Gaetano da Thiene, e venne decorata dal

famoso stuccatore senese Giacomo Franchini e dai pittori Giuseppe e Apollonio Nasini. Anche la Chiocciola costruì nel '600 un proprio oratorio, dedicato alla Madonna del Rosario. Nel 1814, tuttavia, si trasferì nella chiesa del soppresso convento di San Paolo.

In questo periodo molte contrade ereditarono i loro oratorii da confraternite e corporazioni soppresses. L'Aquila, ad esempio, acquistò l'Oratorio di San Giovanni Battista dei Tredicini nel 1778, e la Selva quello di San Sebastiano all'incirca nello stesso periodo. Nel 1813, la Pantera acquistò la chiesa di San Quirico che ottenne nuovamente nel 1958. L'Onda ottenne l'Oratorio di San Giuseppe dalla soppressa Arte dei Legnaiuoli, la Giraffa nel 1824 si guadagnò l'Oratorio del Suffragio e l'Istrice nel 1788 la chiesa dei SS. Vincenzo e Anastasio. La Torre ha detto messa fin dal 1526 nella chiesa di San Giacomo Apostolo, costruita a spese del Comune per festeggiare la vittoria di Porta Camollia. La Civetta dapprima si riuniva nella chiesa di S. Pietro in Banchi, ma dal 1787 in poi ha cominciato a servirsi della chiesa di San Cristoforo in Piazza Tolomei: i Tolomei, del resto, sono legati da secoli alla contrada della Civetta. Il Drago si è spostato dal suo tradizionale luogo di culto in San Domenico alla chiesa del Paradiso nel 1789. La chiesa della Lupa è l'Oratorio di San Rocco, davanti al quale, nel 1584, la contrada ha fatto erigere una colonna sormontata da una lupa con i gemelli. La chiesa del Leocorno è S. Giovannino in Pantaneto.

Gli oratorii sono collocati nel cuore delle contrade, solitamente vicini o anche attaccati alla loro sede laica, la *Società*, che funge anche da circolo ricreativo. Ad ogni palio, gli oratori si trovano pertanto nell'occhio del ciclone.

È la natura stessa delle rivalità di contrada a indicarci fino a che punto il palio affondi le sue radici nelle strutture più profonde della società senese. Infatti, quelle che vediamo nel palio non sono rivalità recenti, e non assomigliano affatto all'antagonismo delle opposte tifoserie calcistiche. Nel palio si vede piuttosto il prodotto di antiche faide, di cui i moderni partecipanti al dramma possono anche ignorare completamente il motivo. Infatti nel palio non si esprime un antagonismo generico di tutti contro tutti, ma si scatenano piuttosto delle inimicizie precise e particolari tra coppie di contrade che sono nemiche giurate da sempre. La maggior parte delle contrade ha infatti una sua nemica diretta, e a tutti nota, che la contraccambia di uguale inimicizia. Così, la nemica del Valdimontone è il Nicchio, e il Nicchio è nemica del Valdimontone, e via dicendo, per quattordici delle diciassette contrade. Queste diadi non possono non richiamare alla mente le antiche faide familiari del medioevo, fatte anch'esse di coppie contrapposte: i Tolomei contro i Salimbeni, i Piccolomini contro i Malavolti e via dicendo. Se si considera fino a che punto i gruppi di potere legati a certe famiglie avessero in città una vera e propria base territoriale, e quanto la loro struttura fosse simile alle contrade odierne, è naturale supporre che il moderno antagonismo tra contrade riecheggi la realtà di queste antiche faide.

Ugualmente medievale sembra essere l'uso istituzionalizzato della vendetta che si fa nel palio. Il perdono non ha alcun posto nel palio: tutti gli screzi tra contrade, e in particolar modo i tradimenti, non vengono mai perdonati o dimenticati dalle parti offese, che non hanno soltanto il diritto, ma addirittura l'obbligo di vendicarsi. Comunque, quali che siano i suoi motivi nascosti, l'inimicizia tra contrade a Siena è una realtà acuta e pungente, che a volte causa dei veri e propri incidenti. All'inizio dell'800, per esempio, la pace cittadina veniva turbata così frequentemente dalle risse tra Chiocciola e Tartuca, che nel 1847, la pubblica opinione forzò i contendenti a stipulare una pace solenne anche se effimera, con la celebrazione di un *Te Deum* nella cappella di piazza del Campo. Anche oggi, gli scontri anche violenti tra le contrade che si consumano nei giorni del palio vengono tutto sommato tollerati da una società che non ammette alcun altro tipo di disordine.

Tanta acrimonia si può forse spiegare con le sue origini più antiche, quando certe corse di cavalli erano costumanze belliche normali. Nel '200 e '300, quando si correvano palii non solo a Siena ma in moltissime altre città italiane, ne abbiamo spesso notizia come se il palio fosse una specie di sberleffo rituale che si faceva a una città assediata, con l'esercito accampato sotto alle mura che indicava un palio in segno del suo prossimo trionfo. Così i pisani nel 1264 corsero un palio sotto le mura di Lucca, e, nell'estate del 1289, quando i fiorentini assediavano Arezzo, "vi fecero correre un palio per la festa di San Giovanni."¹⁰

Nel 1325, i lucchesi per vendetta corsero tre palii sotto le mura di Firenze mentre, nello stesso anno, i modenesi ne corsero uno alle porte di Bologna assediata. Può darsi che questa usanza fosse intesa come un modo di dimostrare simbolicamente che la città assediata aveva non solo perso il controllo dei suoi territori, ma anche delle sue prerogative civiche.

Inevitabilmente, anche questi palii del passato rivivono nel palio di oggi. In ciascun palio, infatti, rivive tutta la storia di Siena: per capire il palio bisogna dunque capire la storia di Siena, mentre, per capire la storia di Siena, bisogna capire il palio. Questo assioma è messo in tutta evidenza nel corso del *corteo storico* che precede la corsa, in cui torna a vivere l'età d'oro della civiltà senese, da Montaperti nel 1260 alla caduta della Repubblica nel 1555. Il corteo storico è quindi la dimostrazione concreta di una concezione molto diffusa, che ritroviamo espressa con grande vivezza da un contradaio di Valdimontone dopo la vittoria del 1977:

*per me, ritornare al palio significa il recupero di un passato perduto, un passato mai conosciuto ma sempre sognato, un passato in cui la mia città era libera e indipendente, la capitale di uno stato diverso da qualsiasi altro al mondo*¹¹.

Per chi vi partecipa, il palio fa dunque rivivere il passato, ma senza alcuno spirito antiquario. Il palio è ogni volta interamente nuovo: il passato che descrive con tanta meticolosa attenzione, in tutti i minimi

particolari, in effetti non è mai esistito. I costumi delle contrade, pur così pittoreschi, non sono affatto dei veri costumi medievali. Sono piuttosto creazioni originali, messe a punto da artigiani di oggi, ispirati a una visione della storia di Siena soprattutto estetica.

Il corteo storico serve quindi ad affermare un autentico paradosso: la Repubblica di Siena, nonostante sia morta nel 1555, continua a vivere nel cuore dei suoi cittadini. Nel corteo, il primo gruppo rappresenta pertanto la città: il *vessillifero* del Comune a cavallo, guidato da un *palafreniere*, che reca la *balzana*, preceduto da sei *mazzieri* e seguito da quattro *comandatori*. Vi sono pure dei figuranti che rappresentano le antiche cariche repubblicane: il *Capitano del Popolo*, il *podestà*, i quattro *signori di Balìa*. Ci sono pure diciotto *trombetti* del Comune e trenta *musici di palazzo* che suonano la nota *Marcia del Palio*, ottocentesca, del maestro Pietro Formichi.

Anche molte delle sessantasette città, *potesterie*, *terre e castelli* dell'antico Stato senese non esistono più, ma anche queste vengono pur sempre fatte risorgere nelle figure dei *vessilliferi* che seguono, guidati dall'insegna di Montalcino. Montalcino occupa questo posto d'onore nel corteo in segno di riconoscenza verso i montalcinesi, che prima, nel 1552-53, opposero una eroica resistenza alle truppe imperiali e poi, nel 1555, offrirono sicuro rifugio ai profughi della Repubblica. Vengono poi le *comparse* di tutte e diciassette le contrade, con i loro *alfieri* che in alcuni punti fissi dell'anello della piazza eseguono delle sbandierate, prodezze atletiche e insieme coreutiche, e con i *barberi* delle dieci contrade che partecipano alla corsa. In fondo alla lunga processione, si fa avanti finalmente il *carroccio*, una novità del 1813, su cui è issato il *palio* vero e proprio, l'agognato premio della vittoria.

Così, nell'amata piazza del Campo, l'antica gloria repubblicana di Siena ritorna a vivere per un momento e, per i pochi attimi della corsa, passato e presente si fondono in un solo istante senza tempo. Tutta la storia di questa città così unica risorge per un anno ancora: è il *palio* che divide e riunisce, assicurando la vita di tutta una cultura, di un'identità ben distinta.

Infatti, per quanto profondi siano i contrasti che attraversano la società - e Siena non è certamente immune dalle crisi politiche, economiche e sociali che attraversano il resto dell'Italia - nel *palio* i senesi ritrovano una loro unità, ridiventando un popolo. Il *palio* salva i senesi da quel senso di alienazione che così spesso si fa sentire in tante altre città dell'Europa di oggi. Con la sua doppia dedizione alla contrada e alla città, il cittadino di Siena riconquista una propria identità, tanto personale che di gruppo. È proprio questo il segreto del successo di Siena come città del ventesimo secolo. Siena è una città dove, nonostante tutte le difficoltà di un centro storico antico e supercongestionato, sembra essersi sviluppato un ambiente urbano che ha dell'ideale. Questa civilissima città ha un indice di criminalità tra i più bassi del mondo occidentale, mentre delinquenza minorile, droga e alcolismo sono pressoché sconosciuti, come sconosciuto è del resto quel vizio così tipico degli italiani, cioè la violenza politica. Il

segreto del successo di Siena sta nell'aver mantenuto vive le proprie tradizioni, così come sono espresse dal palio e come si concretizzano nel suo tessuto urbano di unica bellezza. Siena è una città meravigliosa che, come dice il più famoso dei canti del palio, ogni cittadino può ben vantarsi di aver ereditato come propria:

Nella piazza del Campo

Ci nasce la verbena

Viva la nostra Siena

Nella piazza del Campo

Ci nasce la verbena

Viva la nostra Siena

La più bella delle città!

Viva la nostra piazza

La torre e la cappella

Evviva Siena bella

Viva la nostra piazza

La torre e la cappella

Evviva Siena bella

La più bella delle città!

NOTE AL CAPITOLO 1.

1. Dante, *Purgatorio*, V, 34.
2. G. Milanese, ed. *Documenti per la Storia dell'Arte Senese*, I (Siena, 1854), 160-1.

NOTE AL CAPITOLO 2.

1. Duc de Dino, *Chroniques Siennes* (Siena, 1846), 116.
2. D. Balestracci e G. Piccinni, *Siena nel Trecento: Assetto Urbano e Strutture Edilizie* (Firenze, 1977), 56.
3. Dante, *Inferno*, X, 85-6.
4. D. Balestracci e Piccinni, op. cit., 147.
5. Dante, *Purgatorio*, XIII, 151-4.
6. Balestracci e Piccinni, op. cit., 145.
7. D. Waley, *The Italian City-Republics* (London, 1978), 48.
8. G. Piccinni, "I villani incittadinati" nella Siena del XIV secolo", *Bullettino Senese di Storia Patria*, 82-83 (1975-76), 207.
9. Ibid.
10. Ibid.

NOTE AL CAPITOLO 3.

1. W. M. Bowsky, *The Finance of the Commune of Siena, 1287-1355* (Oxford, 1970), 259.
2. "Chronicon Senese Italice Scriptum ab Andrea Dei et ab Angelo Turae continuatum 1186-1252", in L. Muratori, *Rerum Italicorum Scriptores*, XV (Milano 1729), 40.
3. Bowsky, *Finance*, op. cit. 253.
4. Ibid., 231.
5. S. Tortoli, "Per la storia della produzione laniera a Siena nel Trecento e nei primi anni del Quattrocento", *Bullettino Senese di Storia Patria*, 82-83 (1975-76), 228.
6. A. Cairola e E. Carli, *Il Palazzo Pubblico di Siena* (Siena, 1967), 18.
7. Bowsky, *Finance*, op. cit., 20.
8. W. M. Bowsky, "Medieval citizenship: The individual and the state in the commune of Siena 1287-1355", *Studies in Medieval Renaissance History*, IV (1967), 214.
9. 'Chronicon', op. cit., 54.
10. Ibid., 116.

11. Ibid., 555-7. Vedi pure W. M. Bowsky, "The Impact of the Black Death upon Sienese Government and Society", *Speculum*, XXXIX (1964), 1-34.
12. Piccinni, op. cit., 212.
13. Ibid.
14. W. M. Bowsky "The Medieval Commune and Internal Violence: Police Power and Public Safety in Siena, 1287-1355", *American Historical Review*, LXXIII (1967), 16.

NOTE AL CAPITOLO 4.

1. G. Gigli, *Diario Senese in cui si veggono alla giornata tutti gli avvenimenti più ragguardevoli spettanti al temporale della Città e Stato di Siena* (Lucca, 1723), I, 362. Il ed. Siena, 1854, 222.
2. Per questa sezione, vedi gli acuti commenti di J. Larner, *Culture and Society in Italy 1290-1420* (London, 1970).
3. G. Della Valle, *Lettere Sanesi* (Venezia, 1782), I, 192.
4. S. Borghesi e L. Banchi, *Nuovi Documenti per la Storia dell'Arte Senese* (Siena, 1898), 98.
5. Vedi Larner, op. cit., 67.
6. Milanese, op. cit., II, 118, 127.
7. Ibid., I, 157.
8. Borghesi e Banchi, op. cit., 98.
9. Milanese, op. cit., II, 166-7.
10. Milanese, op. cit., II, 198.
11. Milanese, op. cit., I, 332.
12. Milanese, op. cit., I, 39.
13. Milanese, op. cit., I, 142.
14. Milanese, op. cit., I, 186-8.
15. Milanese, op. cit., I, 251-2.
16. Milanese, op. cit., I, 251-2.
17. Borghesi e Banchi, op. cit., 629.
18. Ibid.
19. Milanese, op. cit., III, 266.
20. Ibid., III, 37.
21. Della Valle, op. cit., I, 177.

NOTE AL CAPITOLO 5.

1. Gigli, op. cit., II, pt. 1, 222.
2. A. Marinoni, "Popular feasts and legends in Italy", *The Sewanee Review*, 24 (1916), 69.
3. G. Sermini, *Novelle* (Lanciano, 1911), 54.
4. Vedi W. Heywood, *Palio and Ponte* (London 1904), 34.
5. Gigli, op. cit., II, pt. 1, 222.
6. "Diarii scritti da Allegretto Allegretti delle cose senesi del suo tempo", in L. Muratori, *Rerum Italicorum Scriptores*, XXIII (Milano 1733) 768-860.
7. Gigli, op. cit. II, pt. 1, 222.
8. "Diarii scritti da Allegretto Allegretti", op. cit. 833.
9. Troviamo un resoconto della carestia in M. D'Ercole, *Un Biennio di storia senese 1799-1800* (Siena, 1914).
10. Borghesi e Banchi, op. cit., 76.
11. "Chronicon", op. cit., 38.
12. Per questo vedi A. Cairola e E. Carli, *Il Palazzo Pubblico di Siena* (Siena, 1967), 25.
13. San Bernardino, *Le Prediche Volgari*, 991.
14. Milanese, op. cit., I, 180.
15. Ibid., I, 1.
16. *Apocalisse*, IV, 2.
17. Ibid., IV, 5.
18. Ibid., IV, 6.
19. San Bernardino, op. cit. 861.

20. Ibid., IV, 6.
21. Per una spiegazione completa dell'allegoria e del significato di questi affreschi, vedi N. Rubinstein, "Political Ideas in Sienese Art: the frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico", *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 21 (1958), 179-207.
22. G. Sermini, op. cit. 52.
23. W. D. Howells, *Tuscan Cities* (Liepzig, 1911), 152.
24. Ibid.
25. Milanesi, op. cit., III, 127.
26. C. Falletti-Fossati, *Costumi senesi nella seconda metà del secolo XIV* (Siena, 1881), 80.

NOTE AL CAPITOLO 6.

1. Milanesi, op. cit., II, 120.
2. Ibid., 280.
3. Ibid., 283.
4. Ibid., 236-8.
5. Borghesi e Banchi, op. cit., 453.
6. Milanesi, op. cit., II, 236-8. Vedi pure A. Coffin Hanson, *Jacopo della Quercia's Fonte Gaia* (Oxford, 1965), 237.
7. Borghesi e Banchi, op. cit., 91.
8. Ibid., 29.
9. "Diarii scritti da Allegretto Allegretti", op. cit., 776.
10. Milanesi, op. cit., 326-7.
11. Ibid., III, 12. Vedi pure Borghesi e Banchi, op. cit., 354-5.
12. Borghesi e Banchi, op. cit., 234-5.
13. ASS Balia n. 100.
14. Borghesi e Banchi, op. cit., 356.
15. Ibid., 357.
16. Milanesi, op. cit., III, 139.

NOTE AL CAPITOLO 7.

1. Milanesi, op. cit., I, 1.
2. W. Heywood, *Palio and Ponte* (New York, 1969), 42.
3. ASS, Consiglio Generale, n. 246, f. 34.
4. Ibid., f. 34.
5. M. D'Ercole, *Un Biennio di storia senese 1799-1800* (Siena, 1914), 140.
6. A. Touletti, "Cronistoria del Palio dal 1938 al 1972", in V. Grassi, *Le contrade di Siena e le loro feste: il Palio attuale* (Siena, 1973), II, 80.
7. *The Dialogue of the Serafic Virgin Catherine of Siena*, trad. A. Thorold (Londra, 1896), 49.
8. San Bernardino, op. cit. 991.
9. I. Origo, *Bernardino da Siena e il suo tempo* (Milano, 1982), 42.
10. BCS, A VI 21, f. 35 v.
11. San Bernardino, op. cit., 640-1.
12. Milanesi, op. cit., I, 108.
13. Ibid., I, 188.
14. W. M. Bowsky, "The anatomy of rebellion in fourteenth century Siena: from commune to signory?", in *Violence and Civil Disorder in Italian Cities, 1200-1500*, L. Martines ed. (Berkeley and Los Angeles, 1972), 231.
15. ASS, Balia, n. 100, f. 3.
16. BCS, Cod. A VI 21, f. 60.
17. ASS, Consiglio Generale, n. 246, f. 110.
18. Thorold, op. cit., 254-5.
19. Origo, op. cit., 151.
20. San Bernardino, op. cit., 90.
21. ASS, Consiglio Generale, n. 246, f. 164 v.

22. Balestracci e Piccinni, op. cit., 62.
23. Bowsky, "The anatomy", op. cit., 231.
24. Balestracci e Piccinni, op. cit., 28.
25. San Bernardino, op. cit., 809.
26. P. Misciatelli, *The Mystics of Siena*, trad. Peters-Roberts (Cambridge, 1929), 75.
27. Ibid., 61.
28. V. Marchetti, *Gruppi ereticali senesi del Cinquecento* (Firenze, 1975), 43.
29. Gigli, op. cit. I (1854), 63.
30. *Saint Catherine of Siena as seen in her Letters*, trad. e ed. V. D. Scudder (Londra, 1905), 63.
31. Thorold, op. cit., 106-7.
32. Ibid., 32-3.
33. Ibid., 79.
34. Ibid., 79.
35. Scudder, op. cit., 107.
36. Thorold, op. cit., 64.
37. Origo, op. cit., 16.
38. Ibid., 73.
39. San Bernardino, op. cit., 888.
40. Ibid., 950.
41. Ibid., 341.
42. ASS, Balìa n. 102, f. 36v. Vedi anche n. 1033, ff. 5-6, per una lista dei beneficiari del gennaio 1554, proprio quando lo Stato meno poteva permetterselo.
43. ASS, Balìa n. 82, f. 21.
44. Ibid., n. 41, f. 125.
45. Ibid., n. 469, ff. 241-241v. Vedi pure ibid., f. 107.

NOTE AL CAPITOLO 8.

1. M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death* (New York, 1973), 27.
2. A. Cairola e E. Carli, *Il Palazzo Pubblico di Siena* (Siena, 1967), 204.
3. Milanese, op. cit., II, 364-5.
4. Balestracci e Piccinni, op. cit., 35.
5. Ibid.
6. S. Tortoli, "Per la storia della produzione laniera a Siena nel Trecento e nei primi anni del Quattrocento", *Bullettino Senese di Storia Patria*, 82-83 (1975-76), 238.
7. Milanese, op. cit., III, 446-7.
8. Balestracci e Piccinni, op. cit., 59.
9. Borghesi e Banchi, op. cit., 76.
10. Balestracci e Piccinni, op. cit., 17.
11. Borghesi e Banchi, op. cit., 222.
12. Ibid., 88.
13. Ibid., 91.
14. Ibid., 91.
15. Ibid., 91.
16. G. Faluschi, *Cose Notabili della Città di Siena* (Siena, 1754), 151.
17. Milanese, op. cit., II, 353.
18. Borghesi e Banchi, op. cit., 220.
19. Milanese, op. cit., III, 9.
20. B. Varchi, *Storia Fiorentina*, Libro VI, cap. 30 (Firenze, 1963).
21. A. K. Chiancone Isaacs, "Popolo e monti nella Siena del primo Cinquecento", *Rivista storica Italiana*, 86, pt. 1 (1970), 63.
22. C. Falletti-Fossati, *Costumi senesi nella seconda metà del secolo XIV* (Siena, 1881), 48.
23. Della Valle, op. cit., II, 25.
24. V. M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia*, (Bologna, 1926), III, 355-6.
25. Milanese, op. cit., II, 358-60.

26. P. Misciatelli, *Studi Senesi* (Siena, 1931), 56.
27. Borghesi e Banchi, op. cit., 206.
28. Ibid., 201.
29. Milanesi, op. cit., III, 9.
30. Ibid., 20.
31. Thorold, op. cit., *passim*.

NOTE AL CAPITOLO 9.

1. Chiancone Isaacs, op. cit. 34.
2. ASS, Balìa n. 601, f. 18. Vedi pure ff. 21, 26.3. Ibid., n. 607, f. 32.
4. ASS, Consiglio generale, n. 246, f. 132v.
5. Ibid., f. 141 v.
6. San Bernardino, op. cit. 347-8.
7. Milanesi, op. cit., II, 148.
8. V. Marchetti, *Gruppi ereticali senesi del Cinquecento* (Firenze, 1975), 8.
9. ASS, Balìa, n. 601, f. 20. Vedi pure ibid., f. 41.
10. Ibid., n. 608, f. 27.
11. Ibid., n. 608, f. 27. Vedi pure ff. 43, 52.
12. Ibid., n. 608, f. 27. Vedi pure ibid., n. 608, ff. 45, 57, 64.
13. Ibid., n. 608, f. 21.
14. Ibid., n. 608, f. 10.
15. Sozzini, op. cit. 303.
16. Ibid., n. 608, f. 288.
17. Ibid., n. 608, f. 288.
18. Ibid., n. 608, f. 277.
19. Ibid., n. 608, f. 235.
20. Ibid., n. 608, f. 275.
21. Ibid., n. 608, f. 275.

NOTE AL CAPITOLO 10.

1. A. Zobi, *Storia civile della Toscana* (Firenze, 1860), I, 99. Vedi pure Gigli, op. cit., II, 720-3.
2. G. R. F. Baker, "Nobiltà in declino: il caso di Siena sotto i Medici e gli Asburgo-Lorena", *Rivista Storica Italiana*, 84 (1972), 587.
3. S. Whatley, *A short account of a late journey to Tuscany, Rome and other parts of Italy* (Londra, 1741), 13.
4. Baker, "Nobiltà", op. cit.
5. I. Fosi Polverini, "Un programma di politica economica; le infeudazioni del senese durante il principato mediceo", *Critica Storica* (1976), 85.
6. Zobi, op. cit. I, 248.
7. Gigli, op. cit. I, 41.
8. G. Faluschi, op. cit. 47.
9. Ibid.
10. E. W. Cochrane, *Tradition and Enlightenment in the Tuscan Academies (1690-1800)* (Chicago, 1961), 141.
11. G. R. F. Baker, *Sallustio Bandini* (Firenze, 1978), *passim*.
12. Borghesi e Banchi, op. cit., 578.
13. Cochrane, op. cit., 22.
14. Ibid., 23.
15. Ibid., 159.
16. A. Walker, *Ideas Suggested in an excursion through Flanders, Germany, Italy and France* (Londra, 1790), 334.
17. J. Addison, *Remarks on Several Parts of Italy in the Years 1701, 1702, 1703* (London, 1718), 299-300.

18. P. Misciatelli, *Studi Senesi*, op. cit. 231.
19. A. McComb, "The Life and Works of Francesco di Giorgio", *Art Studies* (1924), 11.
20. Ibid., 12.
21. *Gray's Workes*, ed. E. Gosse (Londra, 1884), II, 64-5.
22. P. Merisio e R. Barzanti, *Siena: a territory, a history, a festival* (Siena, 1972)
23. W. D. Howells, *Tuscan Cities* (Leipzig, 1911), 162.
24. H. James, *Italian Hours* (Londra, 1909), 249-50.
25. A. Cairola ed., *Il Museo Civico del Palazzo Pubblico di Siena* (Siena, 1962), *passim*.
26. P. Misciatelli, *Studi Senesi*, op. cit. 9-10.
27. N. F. Cimmino, *Il mondo e l'arte di Federigo Tozzi* (Roma, 1966), 53.
28. T. Gaspari, *La Resistenza in Provincia di Siena* (Firenze, 1976), 9.
29. Merisio e Barzanti, op. cit.

NOTE AL CAPITOLO 11.

1. Da un anonimo poemetto offerto ai protettori della Nobil Contrada dell'Aquila nel 1978.
2. G. Cecchini e D. Neri, *The Palio and the Contrade: Historical Evolution* (Siena, 1958), 327.
3. Grassi, op. cit., 199.
4. A. Bellesort, "La Joie de Sienne", *Revue des Deux Mondes*, vol. 53 (1919), 403.
5. Cecchini e Neri, op. cit., 275.
6. R. Rocchigiani, "Urbanistica ed Igiene negli Statuti Senesi del XIII e XIV secolo", *Studi Senesi*, 70 (1958), 387.
7. A. Dundes e A. Falassi, *La Terra in Piazza* (Los Angeles, London, Berkeley, 1975), (ed. italiana, Siena, 1986).
8. Grassi, op. cit., 199.
9. Bellesort, op. cit., 398.
10. G. Villani, *Cronica Fiorentina*, ed. Dragomanni (Firenze, 1844-5), VII, cap. 132.
11. M. Bussagli, *Il Palio è un'altra realtà in Apoteosi ai Servi* (Siena, 1977), n.p.



62. Pinturicchio: incontro di Federico III con la promessa sposa Eleonora di Portogallo, davanti a Porta Camollia (Libreria Piccolomini, Duomo).



63. Girolamo del Pacchia: *Madonna con bambino e un fringuello* (Collezione Chigi-Saracini).



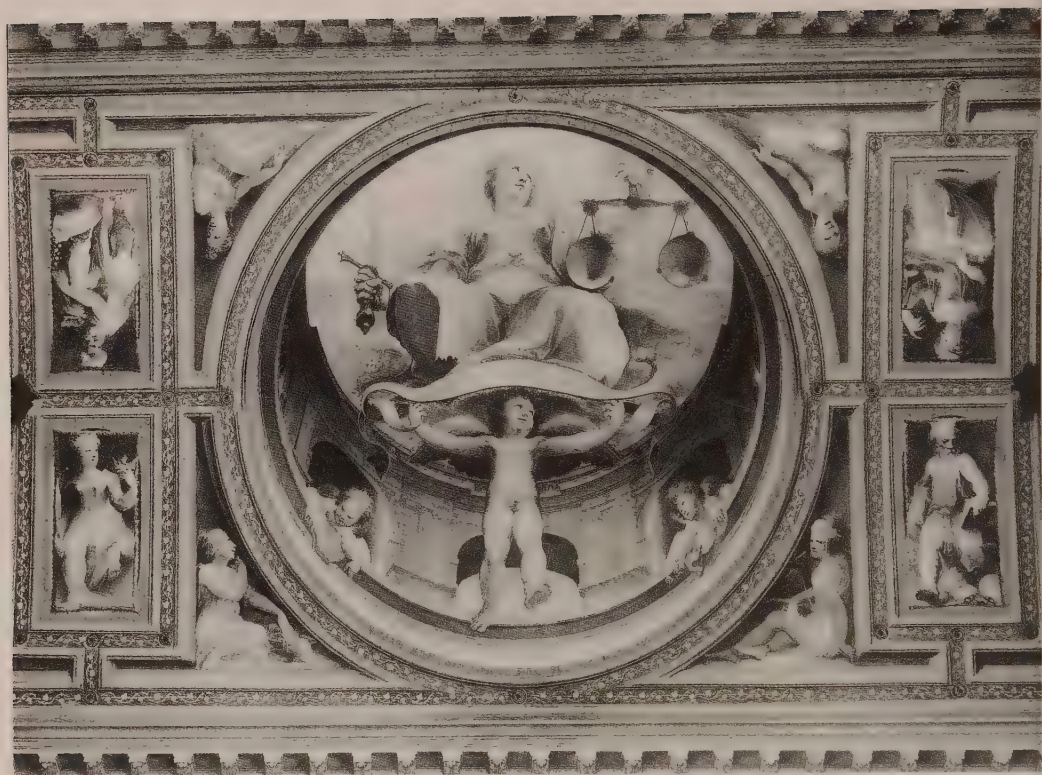
64. Giovanni di Lorenzo "Cini", *Madonna della Battaglia di Porta Camollia* (Chiesa di San Martino).



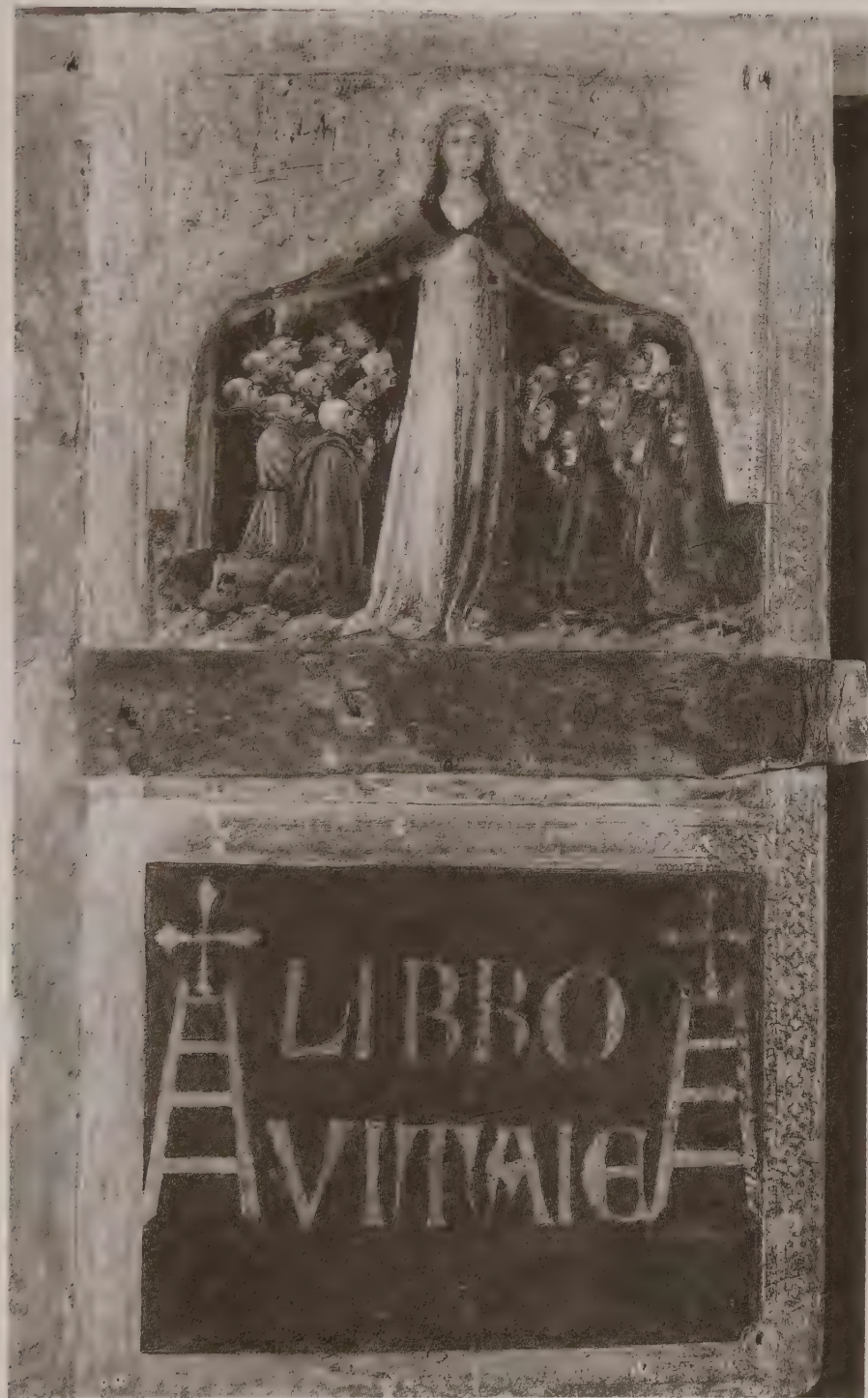
65. Testa di bara: Santa Caterina tra quattro penitenzieri (Oratorio di Santa Caterina della Notte).



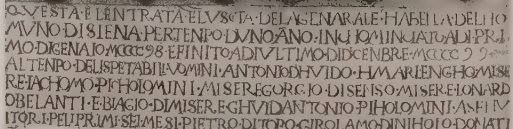
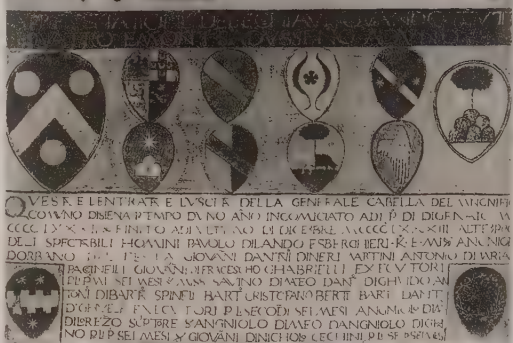
66. Francesco Vanni: *il Beato Ambrogio Sansedoni raccomanda Siena alla Vergine* (Chiesa di Fontegiusta).



67. Domenico Beccafumi: *la Giustizia* (Palazzo Pubblico part. degli affreschi del Concistoro).



68. Giovanni di Paolo: coperta del Libro Vitale (Archivio di Stato).



69. Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta: Incoronazione di Pio II, Tavoletta di Biccherna, 1460 (Archivio di Stato).

70. Pittore senese della fine del sec. XV, Atto di donazione solenne della città alla Vergine, Tavoletta di Gabella, 1483 (Archivio di Stato).

71. Neroccio di Bartolomeo, la Vergine raccomanda Siena a Gesù, Tavoletta di Gabella, 1480 (Archivio di Stato).

72. Pittore senese della fine del sec. XV, Santa Caterina riceve le stimmate, Tavoletta di Gabella, 1499, (Archivio di Stato).



73. Giorgio di Giovanni?, I senesi abbattono la Fortezza voluta dagli spagnoli, Tavoletta di Gabella, 1552 (Archivio di Stato).

74. Pittore senese della metà del sec. XVI, Resa di Montalcino, Tavoletta di Gabella, 1559 (Archivio di Stato).



76. Pittore senese della metà del sec. XVI, Ingresso in Siena di Cossimo I dei Medici, Tavoleta di Biccherna, 1560? (Archivio di Stato).

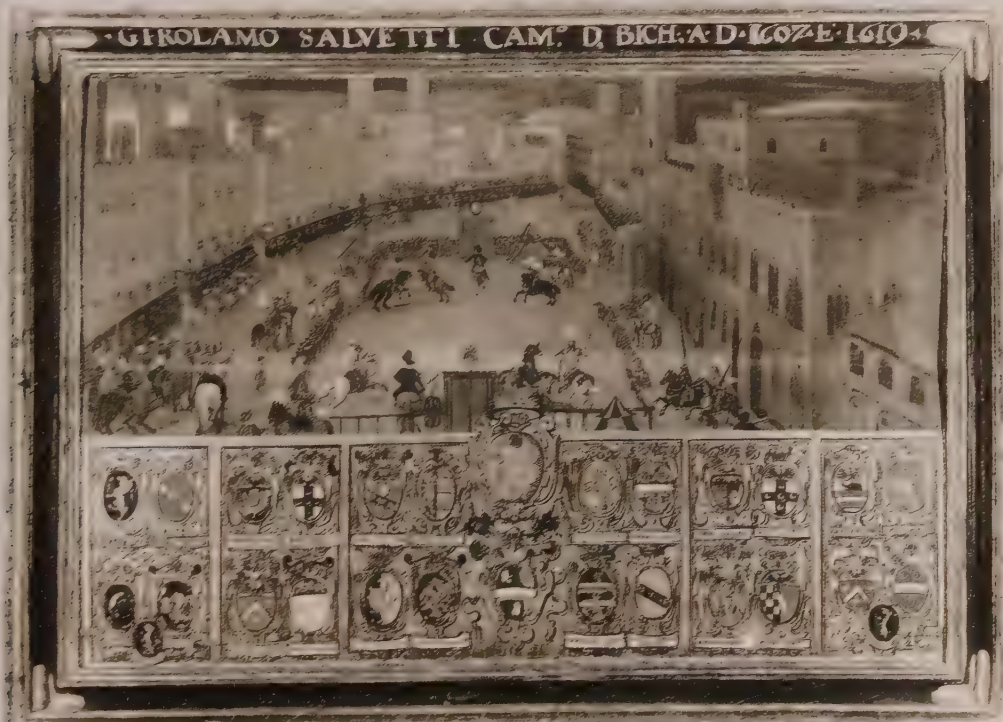


75. Pittore senese della metà del sec. XVI, Pace di Cateau - Cambrésis, Tavoletta di Biccherna, 1559 (Archivio di Stato).



77. Pittore senese della fine del sec. XVI, Fondazione della Basilica di Santa Maria in Provenzano, Tavoletta di Biccherna, 1592-1595, (Archivio di Stato).

78. Antonio Gregori, Torneo in piazza del Campo, Tavoletta di Biccherna, 1607-1610, (Archivio di Stato).



79. Antonio Gregori, Ritorno da un pellegrinaggio a L'Aquila della Compagnia di San Bernardino, Tavoleta di Gabella, 1610, (Archivio di Stato).

80. Pittore senese della fine del sec. XVI, Traslazione della Madonna di Provenzano nella Basilica a lei dedicata, Tavoleta di Biccherna, 1610-1613, (Archivio di Stato).

IL PALIO



81. La comparsa della contrada dell'Istrice, davanti all'Antiporto di Camollia.

82. Barbaresco della contrada del Nicchio, alla partenza del corteo storico che precede il palio.



83. *La benedizione del cavallo prima del palio, nell'Oratorio della Contrada della Selva.*



84. Una corsa di prova, al mattino, con la piazza semivuota.
 85. Nerbo alzato in segno di vittoria, a palio corso.

BIBLIOGRAFIA

INDICE DEI NOMI NEL TESTO

BIBLIOGRAFIA

1. Manoscritti e fonti d'archivio.

Archivio di Stato di Siena: Balia 41

- " 82
- " 86
- " 94
- " 99-102
- " 145-146
- " 433-434
- " 460-469
- " 472
- " 581
- " 600-601
- " 604
- " 606-609
- " 742
- " 755-756
- " 1033

Consiglio Generale, 246

Patrimonii Restii, 804 bis

Archivio General de Simancas, M. S. 878

Biblioteca Comunale di Siena, Cod. A VI 21

Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, M. S. II. III, Cod. 128

2. Fonti scritte.

J. Addison, *Remarks on Several Parts of Italy in the Years 1701, 1702, 1703* (London, 1718).

'Diarii di Allegretto Allegretti delle cose senesi del suo tempo', in L. Muratori, *Rerum Italicorum Scriptores*, 23 (Milano, 1733).

Le Prediche Volgari di San Bernardino da Siena, ed. Pargellini (Milano-Roma, 1936).

- S. Borghesi e L. Banchi, *Nuovi Documenti per la Storia dell'Arte Senese* (Siena, 1898).
- 'Breve degli Speciali 1356-1542', ed. G. Cecchini e G. Prunai, *Statuti Volgari Senesi*, 1 (1942).
- G. Canestrini e A. Desjardins, *Négociations Diplomatiques de la France avec la Toscane* (Parigi, 1861).
- 'Carlo Quinto in Siena, nell'Aprile del 1536', ed. P. Vigo, in *Scelta di Curiosità Letterarie inedite o rare*, vol. 69 (Bologna, 1968).
- G. Della Valle, *Lettere Sanesi* (Venezia, 1782).
- The Dialogue of the Seraphic Virgin Catherine of Siena*, trad. A. Thorold (Londra, 1896).
- Saint Catherine of Siena as seen in her Letters*, trad. e ed. V. D. Scudder (Londra, 1905).
- G. Cecchini ed., *Il Caleffo vecchio del comune di Siena* (Siena, 1934).
- 'Chronicon Senese Italice Scriptum ab Andrea Dei et ab Angelo Turae continuatum 1186-1252' in L. Muratori, *Rerum Italicorum Scriptores*, 15 (Milano, 1729).
- Duc de Dino, *Chroniques Siennes* (Siena, 1846).
- G. Faluschi, *Cose Notabili della Città di Siena* (Siena, 1754).
- G. Gigli, *Diario Senese* (Siena, 1854).
- Gray's Works*, ed. E. Gosse (Londra, 1884).
- N. Hawthorne, *Passages from the French and Italian Notebooks* (Londra, 1871).
- W. D. Howells, *Tuscan Cities* (Leipzig, 1911).
- Il Campo Imperiale sotto Montalcino nel MDV-III*, ed. L. Banchi e A. Lisini (Siena, 1885).
- 'Il Memoriale delle offese', ed. L. Banchi, *Archivio Storico Italiano*, serie 3, vol. 22 (1875), 197-234.
- Indicatore della città di Siena: almanacco storico morale per gli anni 1834-5* (Siena, 1834).
- H. James, *Italian Hours* (Londra, 1909).
- J. Luchaire, *Documenti per la storia dei rivolgimenti politici del comune di Siena dal 1354-1369* (Lione, 1906).
- O. Malavolti, *Historia de fatti e guerre de' Senesi, così esterne come civili* (Venezia, 1899).
- G. Milanese, *Documenti per la Storia dell'Arte Senese* (Siena, 1856).
- Commentaires de Blaise de Montluc, Maréchal de France*, ed. P. Courteault (Parigi, 1911).
- A. Piccolomini, *L'Alessandro*, ed. F. Cerreta (Siena, 1966).
- A. Piccolomini, *La Raffaella* (Firenze, 1944).
- 'Ricordi di una famiglia Senese nel secolo decimoterzo', *Archivio Storico Italiano* (1847). Appendice 5, N. 20.
- G. Sermini, *Novelle* (Lanciano, 1911).
- A. Sozzini, 'Diario delle cose avvenute in Siena dal 20 Luglio 1550 al 28 Giugno 1555', *Archivio Storico Italiano*, 2 (1842), 1-434.
- G. Tommasi, *Dell'Historie di Siena* (Venezia, 1625-6).
- G. Villani, *Cronica Fiorentina*, ed. Dragomanni (Firenze, 1844-5).

A. Walker, *Ideas Suggested in an excursion through Flanders, Germany, Italy and France* (Londra, 1790).

S. Whatley, *A short account of a late journey to Tuscany, Rome and other parts of Italy* (Londra, 1741).

3. Ricerche storiche.

Apoteosi ai Servi (Siena, 1977).

Archivio di Stato di Siena, *Archivio di Balìa: Inventario* (Roma, 1957).

Archivio di Stato di Siena, *Archivio di Concistoro del Comune di Siena: Inventario* (Roma, 1972).

E. Armstrong, 'The Sienese Statutes of 1262', *English Historical Review*, 15, (1900).

P. A. Bacci, *Fonti e Commenti per la Storia dell'Arte Senese* (Siena, 1944).

G. R. F. Baker, 'Nobiltà in declino: il caso di Siena sotto i Medici e gli Asburgo-Lorena', *Rivista Storica Italiana*, 84 (1972), 584-616.

G. R. F. Baker, *Sallustio Bandini* (Firenze, 1978).

D. Balestracci, 'Li lavoratori non cognosciuti'; il salariato in una città medievale (Siena, 1340-1344)', *Bullettino Senese di Storia Patria*, 82-83 (1975-6), 65-157.

D. Balestracci e G. Piccinni, *Siena nel Trecento: Assetto Urbano e Strutture Edilizie* (Firenze, 1977).

F. Bargagli-Petrucchi, *Le Fonti di Siena ed i Loro Acquedotti* (Siena, Firenze, Roma, 1906).

R. Belladonna, 'Cenni biografici su B. Carli Piccolomini', *Critica Storica* (1974), 507-516.

R. Belladonna, 'Pontanus, Machiavelli and a case of religious dissimulation in early sixteenth century Siena', *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance* 37 (1975), 377-385.

B. Berenson, *Italian Painters of the Renaissance: Central Italian and North Italian Schools* (Londra, 1968).

R. Berenson, *Essays in the Study of Sienese Painting* (New York, 1918).

D. Bizzarri, *Studi di Storia del Diritto Italiano* (Torino, 1937).

E. Borsook, *The Mural Painters of Tuscany from Cimabue to Andrea del Sarto* (London, 1960).

W. M. Bowsky, 'The anatomy of rebellion in fourteenth century Siena: from commune to signory?', in *Violence and Civil Disorder in Italian Cities, 1200-1500*, L. Martines ed. (Berkeley and Los Angeles, 1972), 229-272.

W. M. Bowsky, 'The *Buon Governo* of Siena (1287- 1355): a medieval italian oligarchy', *Speculum*, 37 (1962), 368-381.

W. M. Bowsky, 'City and *contado*: military relationships and communal bonds in fourteenth century Siena', *Renaissance Studies in Honour of Hans Baron*, ed. A. Molho and J. A. Tedeschi (Florence, 1971), 75-98.

W. M. Bowsky, *The Finance of the Commune of Siena, 1287- 1355* (Oxford, 1970).

W. M. Bowsky, 'The Impact of the Black Death upon Sienese Government and Society', *Speculum*, 39 (1964), 1-34.

- W. M. Bowsky, 'Medieval citizenship: The individual and the state in the commune of Siena 1287-1355', *Studies in Medieval Renaissance History*, 4 (1967), 193-243.
- W. M. Bowsky, 'The Medieval Commune and Internal Violence: Police Power and Public Safety in Siena, 1287-1355', *American Historical Review*, 73 (1967), 1-17
- C. Brandi, *Giovanni di Paolo* (Firenze, 1947).
- C. Brandi, *Quattrocentisti senesi* (Milano, 1949).
- C. del Bravo, *Scultura Senese del Quattrocento* (Firenze, 1970).
- E. A. Brigidi, *Giacobini e Realisti e il Viva Maria* (Siena, 1882).
- V. Buonsignori, *Storia della Repubblica di Siena* (Siena, 1856).
- V. Buonsignori, *Sulla condizione civile ed economica della città di Siena al 1857* (Siena, 1857).
- T. Burckhardt, *Siena* (London, 1960).
- A. Cairola ed., *Il Museo Civico del Palazzo Pubblico di Siena* (Siena, 1962).
- A. Cairola e E. Carli, *Il Palazzo Pubblico di Siena* (Siena, 1967).
- P. Cammarosano, *La famiglia dei Berardenghi* (Spoleto, 1974).
- R. Cantagalli, *La guerra di Siena* (Siena, 1962).
- E. Carli, *Sieneese Painting* (New York, 1956).
- E. Carli, *Le tavolette di Biccherna e di altri uffici dello Stato di Siena* (Firenze, 1950).
- G. Catoni, 'Genesi e ordinamento della Sapienza di Siena', *Studi Senesi*, 75 (1972), 155-176.
- G. Cecchini e D. Neri, *The Palio and the Contrade: Historical Evolution* (Siena, 1958).
- F. Cerreta, *Alessandro Piccolomini, letterato e filosofo del Cinquecento* (Siena, 1960).
- N. F. Cimmino, *Il mondo e l'arte di Federigo Tozzi* (Roma, 1966).
- E. W. Cochrane, *Tradition and Enlightenment in the Tuscan Academies (1690-1800)* (Chicago, 1961).
- A. Coffin Hanson, *Jacopo della Quercia's Fonte Gaia* (Oxford, 1965).
- A. D'Addario, *Il problema Senese nella Storia Italiana della prima metà del Cinquecento* (Firenze, 1958).
- L. Douglas, *A History of Siena* (London, 1902).
- A. Dundes e A. Falassi, *La Terra in Piazza* (Los Angeles, London, Berkeley, 1975).
- G. H. Edgell, *A History of Sieneese Painting* (New York, 1932).
- M. D'Ercole, *Un Biennio di Storia Senese 1799-1800* (Siena, 1914).
- C. Falletti-Fossati, *Costumi senesi nella seconda metà del secolo XIV* (Siena, 1881).
- C. Falletti-Fossati, 'Principali cause della caduta della Repubblica senese', in *Atti dell'Accademia dei Fisiocritici*, ser. III, vol. II (Siena, 1879).
- U. Feldges-Henning, 'The Pictorial Programme of the Sala della Pace: a new interpretation', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 35 (1972), 145-162.
- L. Frati, 'Una novella amorosa del 1500', *Bullettino Senese di Storia Patria*, 12 (1905), 308-317.

- R. Galluzzi, *Istoria del Granducato di Toscana sotto il governo della Casa Medici* (Firenze, 1781).
- E. G. Gardner, *The Story of Siena and San Gimignano* (London, 1904).
- A. Garosi, *Siena nella storia della Medicina 1250-1555* (Firenze, 1948).
- A. Geffroy, 'Tables inédites de la Biccherna e de la Gabella de Sienne', in *Mélanges d'Archeologie et d'Histoire de l'Ecole Française à Rome*, II (1882), 401-434.
- S. Gigli, *The Palio of Siena* (Siena, 1960).
- V. Grassi, *Le contrade di Siena e le loro feste: il Palio attuale* (Siena, 1973).
- P. Grendler, *Critics of the Italian World* (London, 1969).
- E. Guidoni, *Il Campo di Siena* (Roma, 1971).
- W. Heywood, *Palio and Ponte* (London, Methuen & Co., 1904).
- W. Heywood, *Our lady of august and The Palio of Siena* (Siena, Enrico Torrini, 1899).
- W. Heywood and L. Olcott, *Guide to Siena: History and Art*. 2 parti (Siena, Enrico Torrini, 1903).
- W. Heywood, *A Pictorial Chronicle of Siena* (Siena, 1902).
- D. Hicks, 'Sienese Society in the Renaissance', *Comparative Studies in Society and History*, 11, 4 (July 1960), 412-420.
- D. Hicks, 'The Sienese State in the Renaissance', ed. C. H. Carter, *From the Renaissance to the Counter-Reformation* (London, 1966).
- A. K. Chiancone Isaacs, 'Popoli e monti nella Siena del primo Cinquecento', *Rivista Storica Italiana*, 86, I (1970), 32-80.
- P. J. Jones, 'Communes and Despots: the city-state in late medieval Italy', *Transactions of the Royal Historical Society* (1965), 71-96.
- P. F. Kirby, *The Gran Tour in Italy 1700-1800* (New York, 1972).
- L. Kosuta, 'Siena nella vita e nell'opera di Marino Darsa', *Ricerche Slavistiche*, 9 (1961), 67-121.
- J. Larner, *Culture and Society in Italy 1290-1420* (London, 1970).
- M. C. di Franco Lilli, *La Biblioteca Manoscritta di Celso Cittadini* (Vaticano, 1970).
- A. Lisini e S. Chierichetti, *Siena. An Illustrated Guidebook* (Siena, s. d.).
- A. Lisini, *Le Tavole dipinte di Biccherna e di Gabella del R. Archivio di Siena* (Firenze, 1904).
- A. McComb, 'The Life and Works of Francesco di Giorgio', *Art Studies* (1924), 3-30.
- M. Mallory, *The Sienese Painter Paolo di Giovanni Fei* (New York and London, 1976).
- V. Marchetti, *Gruppi ereticali senesi del Cinquecento* (Firenze, 1975).
- A. Marinoni, 'Popular feasts and legends in Italy', *The Sewanee Review*, 24 (1916), 69-80.
- V. M. Maylender, *Storia delle Accademie d'Italia* (Bologna, 1926).
- M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death* (New York, 1973).
- P. Merisio e R. Barzanti, *Siena: a territory, a history, a festival* (Siena, 1972).
- P. Misciatelli, *The Mystics of Siena*, trad. n. Peters-Roberts (Cambridge, 1929).

- P. Misciatelli, *Studi Senesi* (Siena, 1931).
- R. J. Mitchell, *The Laurels and the Tiara: Pope Pius II 1458-1464* (London, 1962).
- P. Nardi, 'Note sulla scuola giuridica senese negli anni della caduta della repubblica', *Studi Senesi*, 87 (Siena, 1975), 195-220.
- P. Nardi, 'I borghi di San Donato e di San Pietro a Ovile. "Populi", contrade e compagnie d'armi nella società senese dei secoli XI-XIII', *Bullettino Senese di Storia Patria*, 73-75 (1966-1968), 7-59.
- P. Nardi, 'Recenti studi di storia dell'eresia in Siena nel Cinquecento', *Archivio Storico Italiano*, vol. 128 (1970), 345-360.
- I. Origo, *Bernardino da Siena e il suo tempo* (Milano, 1982).
- G. Pardi, 'Perché cadde la repubblica di Siena', *Nuova Rivista Storica*, VI (1922), fasc. 3-4.
- G. Pardi, 'La popolazione di Siena attraverso i secoli', *Bullettino Senese di Storia Patria*, 30 (1922), 32 (1924).
- G. Parenti, *Prezzo e mercato di grano a Siena (1546-1765)* (Firenze, 1942).
- G. A. Pecci, *Storia del Vescovado della città di Siena unita alla serie cronologica dei suoi vescovi ed arcivescovi* (Lucca, 1748).
- G. A. Piccinni, 'I villani incittadinati nella Siena del XIV secolo', *Bullettino Senese di Storia Patria*, 82-83 (1975-76), 158-220.
- I. Fosi Polverini, 'Un programma di politica economica; le infeudazioni del senese durante il principato mediceo', *Critica Storica* (1976), 76-88.
- J. Pope-Hennessy, *Italian Gothic Sculpture* (London, 1955).
- J. Pope-Hennessy, *A Siennese Codex of the Divine Comedy* (London, 1947).
- G. C. Pratilli, *L'Università ed il Principe* (Firenze, 1975).
- R. Rocchigiani, 'Urbanistica ed Igiene negli Statuti Senesi del XIII e XIV secolo', *Studi Senesi*, 70 (1958), 369-419.
- G. Rondoni, *Sena Vetus e il Comune di Siena* (Torino, 1892).
- N. Rubinstein, 'Political Ideas in Siennese Art: the frescoes by Ambrogio Lorenzetti and Taddeo di Bartolo in the Palazzo Pubblico', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 21 (1958), 179-207.
- V. Rutenberg, *Popolo e movimenti popolari nell'Italia del '300 e '400* (Bologna, 1971).
- E. Sandburg-Vavala, *Siennese Studies. The Development of the School of Painting of Siena* (Firenze, 1953).
- D. Sanminiatielli, *Domenico Beccafumi* (Milano, 1967).
- L. Santi, *Quelli del Mangia* (Siena, 1948).
- F. Schevill, *Siena. The History of a Medieval Commune* (New York, 1937).
- O. di Simplicio, 'Due secoli di produzione agraria in una fattoria del Senese 1550-1751', *Quaderni Storici*, 7 (1972), 781-826.
- G. Sinibaldi, *I Lorenzetti* (Siena, 1933).
- P. Torriti, *La Pinacoteca Nazionale di Siena: i Dipinti dal XII al XV secolo* (Siena, 1977).
- S. Tortoli, 'Per la storia della produzione laniera a Siena nel Trecento e nei primi anni del Quattrocento', *Bullettino Senese di Storia Patria*, 82-83 (1975-76), 220-239.
- G. Valsecchi, *Le contrade di Siena* (Orvieto, 1889).

- V. de Vecchi, 'L'architettura gotica civile senese', *Bullettino Senese di Storia Patria*, 56 (1949), 3-52.
- G. Vigni, *Lorenzo di Pietro, detto il Vecchietta* (Firenze, 1937).
- A. S. Weller, *Francesco di Giorgio 1439-1501* (Chicago, 1943).
- J. White, *Art and Architecture in Italy 1250-1400* (London, 1966).
- H. Wieruszowski, 'Art and the Commune in the time of Dante', *Speculum*, 19 (1944), 14-33.
- L. Zdekauer, *La Vita Privata dei Senesi nel Dugento* (Siena, 1896).
- L. Zdekauer, *La Vita Pubblica dei Senesi nel Dugento* (Siena, 1897).
- L. Zdekauer, *Lo Studio di Siena nel Rinascimento* (Milano, 1894).
- A. Zobi, *Storia civile della Toscana* (Firenze, 1860).

4. Aggiornamento bibliografico 1980-1988.

- AA. VV. *Il Palazzo Pubblico di Siena. Vicende costruttive e decorazione*. Siena, 1983
- AA. VV. *La fabbrica del Santa Maria della Scala. Conoscenza e progetto*. Bollettino d'Arte, Roma, 1986
- AA. VV. *Banchieri e mercanti di Siena*. Siena 1987
- Adorni, F. *Contributi a una storia del paesaggio agrario maremmano nel medioevo*. Ricerche Storiche. 1983
- Angelucci, P. *Gli Aldobrandeschi nella dinamica dei rapporti col Comune di Siena (sec. XII - XIV)*. In "I ceti dirigenti dell'età comunale nei secoli XII e XIII". Pisa, 1982
- Ascheri, M. *Le "bocche" di conventi e ospedali di Siena e del suo stato nel 1360*. BSSP, 1984
- Ascheri, M. *Siena nel Rinascimento. Istituzioni e sistema politico*. Siena, 1985
- Ascheri, M. *Siena nel Rinascimento: dal governo di "popolo" al governo nobiliare*. In "I ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento". Firenze, 1987
- Ascheri, M. (a cura di), *Il Caleffo Vecchio*. Vol. IV. Siena, 1984
- Ascheri, M. (a cura di), *Chianciano 1287. Uno statuto per la storia della comunità e del suo territorio*. Roma, 1987
- Ascheri, M., Ciampoli, D. (a cura di), *Siena e il suo territorio nel Rinascimento*. Siena, 1986
- Balestracci, D. *La zappa e la retorica. Memorie familiari di un contadino toscano del Quattrocento*. Firenze, 1984
- Balestracci, D. *I lavoratori poveri e i "disciplinati" senesi. Una forma di assistenza alla fine del Quattrocento*. In "Artigiani e Salariati. Il mondo del lavoro nell'Italia dei secoli XII-XV". Pistoia (Bologna), 1984
- Barzanti, R., Sofri, A. *Dialoghi di una convertita*. Siena, 1986
- Bortolotti, L. *Siena*. Bari, Laterza, 1983.
- Bowsky, W. *Un comune italiano nel medioevo. Siena sotto il regime dei Nove 1287-1355*. Bologna, 1986
- Bruttini *Legittimi e illegittimi: aspetti istituzionali dell'assistenza all'infanzia abbandonata a Siena nell'Ottocento*. BSSP, 1983
- Cairola, A. *La torre del Mangia*. Siena, 1985

- Cammarosano, P. *La nobiltà senese dal secolo VIII agli inizi del secolo X*. in "I ceti dirigenti ...". Pisa, 1981
- Cardini, F. *Santa Caterina da Siena nella vita del Trecento*. BSSP, 1980
- Catoni, G. *Contrasti giurisdizionali e compromessi politici per una visita post-tridentina a Siena*. In "La nascita della Toscana". Firenze, 1980
- Catoni, G. *Un treno per Siena. La Strada Ferrata Centrale Toscana dal 1844 al 1865*. Siena, 1981
- Catoni, G. *Il Comune di Siena e l'amministrazione della Sapienza nel sec. XV*. In "Università e società nei secoli XII-XVI". Pistoia (Bologna), 1982
- Catoni, G. *Le gallerie del Ventennio. Progetti urbanistici e assetto edilizio a Siena nella prima metà del Novecento*. in "Stillae Temporis - Annuario del Liceo-Ginnasio E.S. Piccolomini". Siena, 1983-84
- Catoni, G. *Il Monte dei Paschi di Siena nei due secoli della deputazione amministratrice (1786-1986)*. Siena, 1986
- Catoni, G.; Marchetti, V. *Sulla circolazione della stampa proibita in Siena dal 1541 al 1569*. In "La nascita della Toscana". Firenze, 1980
- Catoni, G.; Piccinni, G. *Famiglie e redditi nella lira senese del 1453*. in AA.VV. "Strutture familiari, epidemie.
- Catoni, G.; Piccinni, G. *Alliramento e ceto dirigente nella Siena del Quattrocento*. In "I ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento". Firenze, 1987
- Catoni, M. *Processi a librai senesi nel Cinquecento*. In "Studi di storia medievale e moderna in onore di Ernesto Sestan". Firenze, 1980
- Cavallero Gallavotti, P. *Lo Spedale di Santa Maria della Scala in Siena*. Pisa, 1985
- Ceccarelli, M.L. *I conti Gherardeschi*. In "I ceti dirigenti ...". Pisa, 1981
- Cortonesi, A. *Demografia e popolamento nel contado di Siena: il territorio montalcinese nei secoli XIII-XV*. In AA.VV. "Strutture familiari, epidemie e migrazioni nell'Italia medievale". Napoli, 1984
- Delle Piane, M. *Note sul C.L.N. di Siena*. BSSP, 1986
- Di Simplicio, O. *Sulla "nobiltà povera" a Siena nel Seicento*. BSSP, 1981
- Di Simplicio, O. *La criminalità a Siena 1561-1808. Problemi di ricerca*. Quaderni Storici, 49, 1982
- Di Simplicio, O. (in coll. con S. K. Cohn). *Alcuni aspetti della politica matrimoniale della nobiltà senese, 1560-1700 circa*. In "Forme e tecniche di potere nella città, (secoli XIV-XVII)". Perugia, 1980
- Dundes, A.; Falassi, A. *La terra in piazza. Antropologia del palio*. Siena, 1986
- Epstein, S. *Alle origini della fattoria toscana. L'ospedale di Santa Maria della Scala e le sue terre (metà '200 - metà '400)*. Firenze, 1986
- Falassi, A. *La Santa dell'Oca*. Milano, 1980
- Falassi, A.; Catoni, G. *Palio*. Milano, 1982
- Ferrari, A.; Valentini, R.; Vivi, M. *Il Palazzo del Magnifico a Siena*. BSSP, 1985
- Franchi, F.C., Coscarella, G. *Le grascie dello Spedale di Santa Maria della Scala nel contado senese*. BSSP, 1985
- Hicks, D.L. *Sources of Wealth in Renaissance Siena: Businessmen and Landowners*. BSSP, 1986

- Isaacs, A.K. *Magnati, comune e stato a Siena nel Trecento e all'inizio del Quattrocento*. In "I ceti dirigenti nella Toscana tardo comunale". Firenze, 1983
- Jacona, E. *Ai margini della stregoneria. Una vicenda giudiziaria in Siena agli inizi del XVII secolo*. Siena, 1987
- Leverotti, F. *L'ospedale senese di S. Maria della Scala in una relazione del 1456*. BSSP, 1984
- Moscadelli, S. *Apparato burocratico e finanze del Comune di Siena sotto i Dodici (1355-1368)*. BSSP, 1983
- Nardi, F.D. *Matteo Guerra e la Congregazione dei Sacri Chiodi (sec. XVI-XVII). Aspetti della religiosità senese nell'età della Controriforma*. BSSP, 1985
- Nardi, F.D. *Aspetti della vita dei religiosi a Siena nell'età della Controriforma*. BSSP, 1986
- Piccinni, G. *In merito a recenti studi sulla mezzadria nella Toscana meridionale*. BSSP, 1983
- Piccinni, G. *Modelli di organizzazione dello spazio urbano dei ceti dominanti del Tre e Quattrocento. Considerazioni sul caso senese*. In "I ceti dirigenti nella Toscana tardo comunale". Firenze, 1983
- Piva, I.; Coluccia, A.; Salvinelli, R. *Note sull'attività politica e organizzativa dei medici a Siena dal 1900 al 1915*. BSSP, 1983
- Polverini Fosi, I. *La comune dolcissima patria: Siena e Pio II*. In "I ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento". Firenze, 1987
- Polverini Fosi, I. *Lo stato e i poveri: l'esempio senese fra Seicento e Settecento*. Ricerche storiche, 1980
- Polverini Fosi, I. *Proprietà cittadina e privilegi signorili nel contado senese*. BSSP, 1981
- Prunai, G. *Arti e mestieri, negozianti, fabbricanti e botteghe in Siena all'epoca della grande inchiesta leopoldina degli anni 1766-1768*. BSSP, 1985-86
- Redon, O. *Uomini e comunità nel contado senese del Duecento*. Siena, 1982
- Redon, O. *Autour de l'hôpital Santa Maria della Scala à Sienne en XIII^e siècle*. Ricerche Storiche, 1985
- Rossetti, G. *Gli Aldobrandeschi*. In "I ceti dirigenti...". Pisa, 1981
- Sani, B. *Artisti e committenti a Siena nella prima metà del Quattrocento*. In "I ceti dirigenti nella Toscana del Quattrocento". Firenze, 1987
- Sozzini, A. *Diario delle cose avvenute in Siena dal 20 luglio 1550 al 28 giugno 1555*. Ristampa anastatica. Siena, 1987
- Sulla nobiltà e il crimine a Siena 1603-1772*. In Ortalli, G. "Bande armate, banditi, banditismo e repressione di giustizia...". Roma, 1986
- Tortoli, S. *Il podere e i mezzadri di Niccoluccio di Cecco della Boccia mercante cortonese a Siena nella seconda metà del Trecento*. Ricerche Storiche, 1980
- Vichi, P. *Ideologia liberista e ruolo effettivo dello Stato: il caso delle strade nella Toscana dei Lorena*. BSSP, 1986
- Vigni, L. *Gli esposti all'Ospedale senese di S. Maria della Scala (1763-68)*. BSSP, 1985

INDICE DEI NOMI NEL TESTO.

- Abbazia di San Galgano 21, 22, 27, 47, 48, 132
 Aberdeen 1, 2
 Acca Laurenzia 82
 Accademie:
 Chigiana 3, 176
 degli Arrischiati 172
 degli Intronati 137, 138, 145, 165, 168
 dei Fisiocritici 171, 173
 dei Rozzi 137, 165, 170, 176
 Addison, J. 173
 Agazzari, Filippo 28, 112
 Agnolo di Tura 24, 27, 35, 41, 42, 66
 Agnolo di Ventura 123
 Agostini, Marcello 125
 Agostino di Giovanni 123
 Alaba, don Francisco de 154, 155
 Albegna 19
 Aldi, Pietro 78
 Alessandro III, Rolando Bandinelli 77
 Alessandro VII, Fabio Chigi 57, 168, 181
 Ambra 19
 Ambrogio di Bindo 130
 Andrea di Bartolo 88, 130
 Angiolieri, Cecco 28, 32
 Apollo 8
 Arbia 7, 13
 Archivio di Stato 1, 60, 176
 Arcidosso 67
 Arezzo 9, 95
 Aringhieri, Alberto 48, 49, 132
 Aristotele 77
 Arti e Corporazioni:
 dei Dottori e Apotecari 89
 dei Fornai 89, 126, 127
 dei Legnaiuoli 89, 188
 della Lana 17, 21, 30, 44, 112, 128, 134, 140
 dei Maestri di Pietra 89
 della Mercanzia 21, 28, 44
 dei Pizzicaioli 89, 126
 dei Tessitori 120
 Artù, re 33
 Asburgo 153, 154, 156
 Aschio 8
 Astrone 19
 Austria 15, 186
 Balia 29, 79, 118, 120, 134, 144, 145, 147, 148, 149, 150, 152, 153, 154, 160, 163, 167, 168, 190
 Banca d'Italia 131
 Bandini 149, 171
 Bandini, Bartolo di Tura 138, 139
 Bandini, Mario 144, 148
 Bandini, Sallustio 168, 171
 Bandinelli, Rolando *v.* Alessandro III
 Bandino di Salvuccio 26
 Barbarossa, Federico 8, 15, 20, 77
 Bardotti, confraternita dei 149
 Bargagli Petrucci, conte Fabio 166
 Bargagli, Scipione 172
 Bartolo di Fredi 48, 60, 84, 97, 123
 Battista di Nicolò da Padova 67
 Battistero di San Giovanni 12, 53, 80, 140
 Beati:
 Beato Giovanni Colombini 47, 51, 100, 112
 Beato Andrea Gallerani 32, 47, 51, 141
 Beato Agostino Novello 47, 100, 112,
 Beato Francesco Patrizi 47
 Beato Pier Pettinaio 98
 Beato Giovacchino Piccolomini Pelacani 47
 Beato Ambrogio Sansedoni 34, 47, 51, 90, 91, 111, 112, 184,
 Beato Sorore 47, 119
 Beato Bernardo Tolomei 67
 Beccafumi, Domenico 55, 56, 67, 77, 78, 87, 90, 97, 124, 125, 137, 145, 174
 Becheroni, Enea 175
 Belcari, Feo 112
 Bellesort 187
 Bellarmati, Francesco di Facio 139
 Benci di Cione 54
 Benevento 13
 Benincasa, Bartolo 115
 Benvenuto di Giovanni 49, 60
 Benvoglienti, Uberto 173
 Bernini, Gianlorenzo 57
 Berti, Battista 62
 Bianchi, Giulio 175
 Bianco da Siena 100
 Biblioteca Comunale 171
 Biccherna 21, 22, 28, 34, 39, 44, 60, 66, 83, 84, 88, 105, 127, 130, 131, 167, 172, 174
 Bichi 135
 Bichi, Antonio 94, 95, 135, 144
 Bichi, ab. Galgano 172
 Biondo, Flavio 139
 Bocci, Salvatore 186
 Bologna 32, 51, 189
 Bonichi, Bindo 32
 Boninsegni 135, 137
 Bonsignori 10, 39, 41

- Bonsignori, Conte Niccolò 176
 Bonsignori, Niccolò di Bonifazio de' 39
 Booth, Frieda 2
 Borghese, Niccolò 137
 Borghese, Pietro 144
 Borghesi, Conte Scipione 176
 Borghesi, Niccolò di Bartolomeo 139
 Borghesi, Pietro 135
 Borgo di Santa Maria 31
 Bowsky, William 1
 Brandano, Bartolomeo Carosi da Petroio 113, 137
 British Academy 1
 Browning 175
 Bruna 19
 Bruto 77
 Buccio da Spoleto 100
 Buonconvento 132
 Burbarini, Deifebo 78
 Callisto III 108, 130
 Camollia 10, 18, 77, 90, 98
 Campo, piazza del 7, 24, 33, 34, 36, 37, 40, 45, 54, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 79, 80, 81, 82, 88, 106, 117, 124, 130, 174, 175, 179, 182, 183, 184, 189, 190, 191
 Camporegio 86
 Carlo IV 44
 Carlo V 15, 23, 104, 109, 135, 144, 146, 147, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 160
 Carlo VIII 15
 Carlo d'Angio 15
 Carlomagno 8
 Carmelitani 35
 Carolina del Sud 177
 Casa della Misericordia 32
 Casale 131
 Casin de' Nobili 172
 Casolani, Alessandro 78, 170, 174
 Casole d'Elsa 147
 Cassioli, Amos 78
 Castel del Piano 67
 Castelfiorentino 94
 Castello di Montone 10
 Castelveccchio 7, 10, 45, 61, 84
 Castiglione d'Orcia 112
 Catarino, Ambrogio 150
 Cateau-Cambresis 161
 Catoni, Giuliano 1
 Cavalcaselle, Giovan Battista 173
 Ceccarelli, Gaetano 98
 Cecina 19
 Cenci di Ruspoli, Agapito 131
 Cennini, Pietro 138
 Certaldo 94
 Certano 86
 Cesano, Gabriel 137
 Cesare 121, 139
 Champagne 16
 Charleston 177
 Chiana 156, 158
 Chiarone 19
 Chiese:
 Annunziata 55, 57
 Madonna di Fontegiusta 88
 Madonna di Provenzano 105, 179, 181
 SS. Nome di Gesù 187
 SS. Vincenzo e Anastasio 188
 San Clemente ai Servi 187
 San Cristoforo 10, 16, 21, 188
 San Domenico 35, 55, 89, 93, 97, 98, 126, 154, 164, 188
 San Francesco 35, 55, 97, 175
 San Gaetano da Thiene 187
 San Giacomo Apostolo 188
 San Giorgio 88, 174
 San Giovannino in Pantaneto 188
 San Giuseppe 89, 188
 San Gregorio 12
 San Leonardo 187
 San Leonardo al Lago 112
 San Martino 31, 55, 61, 124, 174, 181
 San Maurizio 18
 San Pellegrino alla Sapienza 21
 San Pietro Alessandrino 184
 San Pietro in Banchi 188
 San Raimondo al Refugio 174
 San Quirico 188
 San Vigilio 21, 25, 100
 Sant'Agostino 112, 182,
 Santa Caterina al Paradiso 188
 Santa Maria dei Servi 55, 60, 124
 Santa Maria di Provenzano 55, 105, 174, 185
 Santo Spirito 12, 124
 Santo Stefano 125
 Chigi 57, 135, 148, 171
 Chigi Saracini 140
 Chigi-Zondadari 184
 Chigi-Zondadari, arcivescovo 106
 Chigi, Fabio *v.* Alessandro VII
 Chigi, cardinale Flavio 181
 Chinuccio, Stefano 135
 Cicerchia, Nicolò di Mino 100
 Cicerone 77
 Cini, Giovanni di Lorenzo 61
 Cinughi, vescovo 132
 Cione del fu Vitaluccio 41
 Cittadini, Celso 165, 172
 Colle Val d'Elsa 13, 27, 125
 Collegio Tolomei 170
 Collegio di Balìa 134
 Compagnia del Bruco 134
 Compagnia del Cappello 67
 Compagnie e confraternite religiose:

- del Beato Ambrogio Sansedoni 90, 91
 del Corpus Domini 90
 di San Giovanni Battista o della Morte 91, 114
 di San Girolamo 120,
 di San Michele 114
 di San Pietro 114
 di San Sebastiano in Camollia 90
 di Sant'Antonio Abate 90, 114
 di Santa Caterina della Notte 90, 91, 100, 115, 120
 di Santa Maria della Scala 114, 117
 della Trinità 149
 degli Uomini Pii di S. Onofrio 114
 della Vergine 83, 120, 165,
 Comune di Siena 4, 8, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 22, 23, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 39, 40, 41, 43, 46, 47, 47, 48, 49, 50, 53, 55, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 70, 76, 79, 80, 84, 84, 87, 88, 89, 90, 91, 98, 103, 104, 109, 111, 119, 120, 128, 129, 130, 131, 132, 138, 139, 145, 146, 148, 150, 151, 161, 167, 176, 183, 187, 188, 190
 Concilio di Trento 183
 Concistoro 29, 79, 84, 84, 119, 130, 134, 135, 157
 Consiglio Generale 10, 14, 21, 24, 25, 28, 9, 30, 43, 44, 50, 53, 54, 66, 84, 85, 109, 110, 119, 130, 136, 144, 148, 149, 153, 168
 Consiglio Segreto 14
 Consiglio del Popolo 65, 130, 145
 Convento di San Paolo 188
 Cornia 19
 Corradino 15
 Cozzarelli, Giacomo 48, 55, 84, 89, 94, 131
 Cremoni, Giovanni Pietro 174
 Crewe 173
 Cristofano da Cosona 49
 Cristoforo di Andrea 76
 Croce del Travaglio 15
 Cruciato, A. 152
 Curtatone 181
 Contrade:
 del Bruco 148, 185, 186, 187
 del Drago 185, 188
 del Leocorno 185, 188
 del Lupa 188
 del Nicchio 181, 185, 187, 188
 della Chiocciola 185, 188, 189
 della Civetta 185, 188
 della Giraffa 185, 186, 187, 188
 della Lupa 185, 186
 della Pantera 183, 185, 188
 della Selva 185, 187, 188
 della Tartuca 185, 186, 187, 189
 della Torre 185, 187, 188
 dell'Aquila 185, 188
 dell'Istrice 185, 188
 dell'Oca 183, 185, 187
 dell'Onda 185, 188
 di Valdimontone 31, 128, 185, 187, 188, 189
 Dante 4, 24, 71, 100, 101
 Dati, Agostino 139
 Della Valle, Guglielmo 174
 Diana 8, 24
 Dodici, i 133, 134
 Dogana del Sale 16, 66
 Domenico di Bartolo 55, 120, 127, 140
 Domenico di Giovanni 80
 Domenico di Lano 134
 Domenico di Niccolò dei Cori 76, 85, 87, 92
 Domenico d'Agostino 54, 130
 Donatello 50, 124
 Duccio 4, 24, 32, 33, 35, 36, 55, 57, 58, 76, 83, 85, 86, 93, 96, 97, 99, 107, 108, 124, 140
 Duns Scoto 72, 73
 Duomo 5, 7, 10, 21, 23, 30, 35, 36, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 57, 57, 58, 60, 74, 76, 79, 80, 89, 91, 92, 95, 103, 104, 105, 106, 108, 109, 117, 118, 119, 120, 130, 131, 132, 160, 173, 173, 174, 175, 181, 185
 Duomo, Opera del 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 56, 57, 85, 87, 93, 107
 D'Elci 169
 Eleonora del Portogallo 15, 62
 Elsa 7
 Enoteca Italica Permanente 164
 Enrico II 135, 154, 155, 157, 160
 Enrico IV 15
 Enrico VII 39, 42
 Este, Ercole d' 88
 Este, cardinale Ippolito d' 155, 157
 Eugenio IV 15
 Europa 7, 8, 14, 16, 17, 29, 34, 41, 56, 57, 83, 135, 137, 138, 150, 166, 168, 170, 171, 173, 182, 190
 Faluschi, Giovacchino 174
 Farnese, cardinale 159
 Fazio degli Uberti 32
 Federico II 15
 Federico III 15, 62
 Federighi, Antonio 48, 56, 80, 85, 124, 132, 137
 Fei, Paolo di Giovanni 49, 83, 84, 93, 94, 97, 101, 107, 108, 125, 130
 Ferdinando I 165
 Ferdinando II 184
 Ferdinando III 164

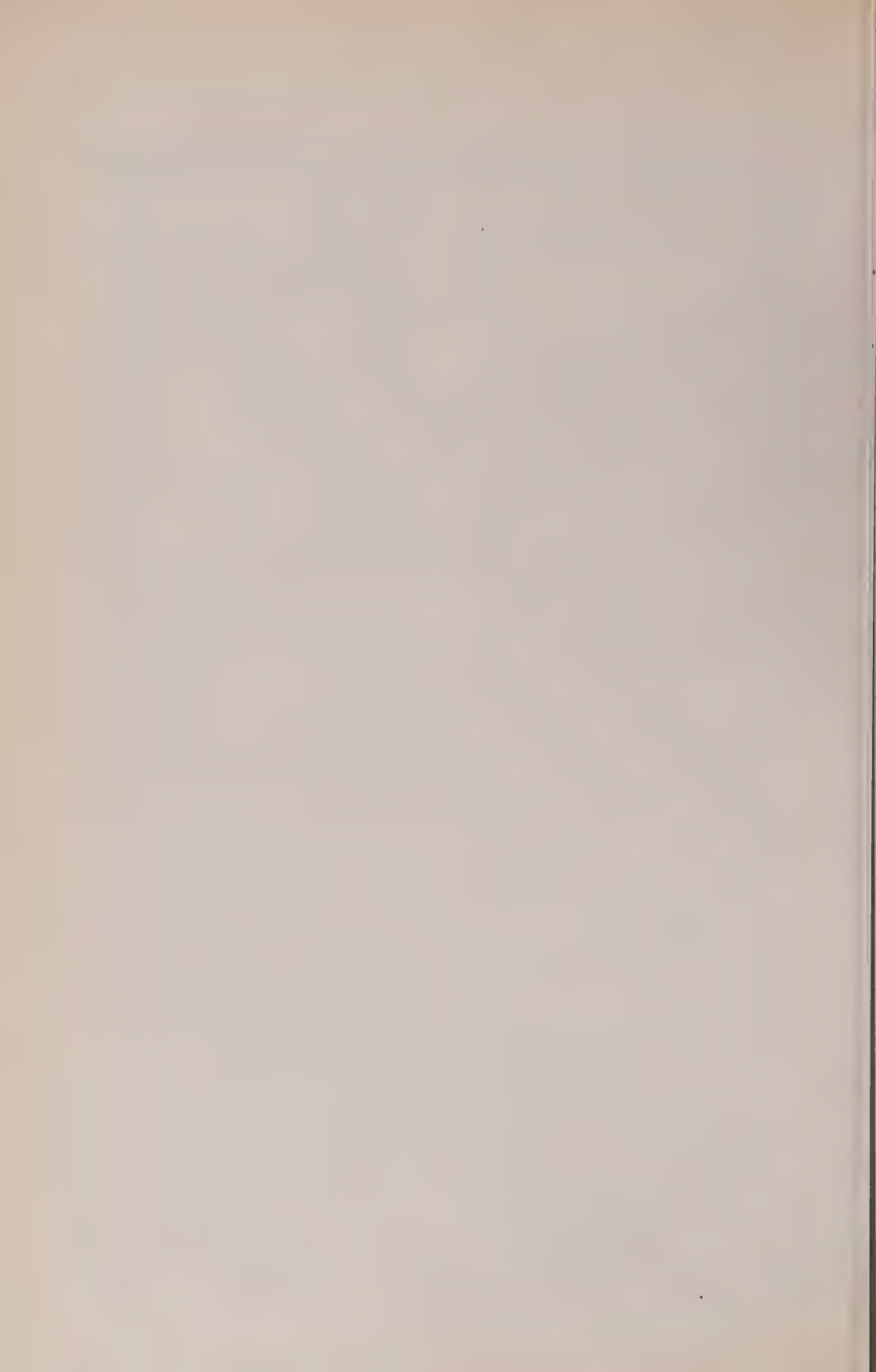
- Ferdinando, re di Napoli 88
Ferrara 89, 154
Fiandra 16
Ficino, Marsilio 138, 139
Filelfo, Francesco 138, 139
Filippo II 160
Fineschi, Sonia 1
Fiora 19
Firenze 1, 2, 3, 4, 8, 10, 12, 13, 18, 27, 41, 54, 80, 90, 94, 95, 109, 123, 124, 129, 139, 141, 142, 149, 150, 151, 155, 156, 163, 164, 166, 167, 168, 169, 171, 174, 175, 179, 189
Firenze, duca di 42
Foenna 19
Folgore da San Gimignano 33, 34
Folli, Sebastiano 78, 170
Fonte Gaia 48, 59, 80, 81, 82, 85, 124, 125, 129, 130, 175
Fonte Nuova 24
Fontebranda 63, 90, 98, 104, 109, 115, 130, 174
Formichi, Pietro 190
Forteguerra 39, 41
Forteguerra, Guicciardo 86
Fortezza di Santa Barbara 164, 176
Fra Melano 48
Francesco III 181
Francesco di Bartolo 87
Francesco di Rinaldo 78
Francesco di Tonghio 50, 51
Franchini, Giacomo 187, 188
Franchi, Alessandro 78
Franchi, i 9
Francia 15, 27, 39, 75, 154, 155, 155, 156, 157, 158, 164
Fratelli dello Spedale 119
Fungai, Bernardino 97
Furio Camillo 77
Futa, passo della 15
Gabella 22, 34, 81, 83, 88, 93, 104, 127, 131, 174
Gabrielli, Pirro Maria 171
Gallerani 11
Genga, Girolamo 131
Genova 30
Gentiluomini, i 133
Germania 15, 138
Gerusalemme 70, 75, 76, 96, 97, 111
Gesuiti 47, 100, 112
Gesuiti 166, 170
Gherardo da Siena 32
Ghiberti, Lorenzo 124, 141
Giacomino da Verona 33
Gigli, Girolamo 47, 59, 172, 174
Ginestreto 86
Giotto 72
Giovani, i 149
Giovanna di Napoli 15
Giovannelli, Benedetto 57
Giovannelli, Francesco di Piero de' 91
Giovanni di Balduccio 79
Giovanni di Cecco 55, 80
Giovanni di Paolo 60, 89, 93, 101, 108, 125, 126, 139, 140, 141,
Giovanni di Paolo d'Ambrogio 90
Giovanni di Pietro 86
Giovanni di Stefano 48, 55
Giovanni di Turino di Sano 67
Giovanni d'Agostino 123
Girolamo da Cremona 140
Girolamo del Pacchia 90, 128
Girolamo di Benevento 90
Giuliano da Maiano 131, 139
Giulio II 135
Giulioti, Domenico 177
Giuncarico 67
Giustiniano 29
Granducato di Toscana 5, 161, 164, 167
Grasso, Francesco 144
Gregorio XII 15, 76, 112, 182
Grosseto 19, 80, 95, 120, 147
Guerrieri, Basilio 149
Guido da Romagna 66
Guido da Siena 94, 96, 97
Guidoccio d'Andrea 89
Guidoriccio da Fogliano 36, 67
Howells, William Dean 78, 175
Impero Romano 7, 9
Incontri 11
Inquisizione 166
Irlanda del Nord 177
Istituto delle Belle Arti 175
Jacomo di Francesco del Tonghio 51
Jacopo della Quercia 48, 50, 51, 81, 82, 84, 85, 91, 92, 124, 130, 149
James, Henry 175
Lanci, Baldassarre 164
Lando di Pietro 54
Landor, Walton Savage 175
Lansac 135, 155
Lari, Anton Maria 84, 95, 129
Lecceto 112
Lega Toscana 27
Leopoldo I 105, 166
Leopoldo II 164
Liberale da Verona 140
Libertini, i 143, 144
Libreria Piccolomini 15, 132, 139, 140
Lisini, Alessandro 176, 177
Liverpool 100
Livio 149
Lizza 125, 154, 174
Logge del Papa 124, 132, 172, 174
Loggia del Palazzo Pubblico 66, 81, 125
Loggia della Mercanzia 48, 65, 84, 88, 130, 136, 169, 174
Londonderry 177

- Londra 16, 96
 Longobardi 9
 Lorena 164, 166
 Lorenzetti, Ambrogio 3, 4, 6, 26, 34, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 81, 82, 84, 93, 96, 106, 107, 110, 117, 126, 128, 136, 10, 141, 149, 172, 175
 Lorenzetti, Ambrogio e Pietro 32, 33, 97, 100, 123, 124, 126,
 Lorenzetti, Pietro 35, 97, 128
 Lorenzo di Vanni 91
 Luca di Bartolo da Bagnocavallo 175
 Luca di Tommè 49, 84, 123
 Lucari, Bonaguida 103
 Lucca 41, 73, 189
 Luna, don Juan de 152
 Lupani, Luca di Bartolo 124
 Maccari, Cesare 78
 Machiavelli, Niccolò 149
 Madonna Branchini 108
 Madonna da Crevole 107
 Madonna del Voto 104, 106
 Magistrato dei Priori 163
 Malavolti 11, 12, 39, 41, 132, 171, 173, 188
 Malavolti, Orlando 60, 145, 154
 Manetti, Rutilio 33, 78, 170, 174
 Manfredi 13
 Manfrini, E. 51
 Mantova, duca di 165
 Manzoni, Alessandro 175
 Marciano 157
 Marco Curio Dentato 77
 Maremma 10, 147, 156, 169, 171
 Maria d'Inghilterra 160
 Mariani, Vittorio 98
 Marignano, marchese di 156, 157, 158, 159, 160
 Marsili 135
 Marsili, Leonardo di Nanni 135
 Martini, Donato 91
 Martini, Francesco di Giorgio 49, 55, 60, 84, 85, 87, 89, 91, 91, 92, 93, 94, 98, 124, 126, 129, 141, 173
 Martini, Simone 27, 32, 33, 34, 36, 36, 38, 67, 68, 69, 71, 81, 84, 88, 91, 94, 95, 96, 99, 100, 101, 112, 124, 126, 128, 140, 141
 Matteo di Giovanni 49, 86, 89, 93, 97, 107, 126, 127, 128, 141,
 Mattia di Nanni detto il Bernacchino 87
 Mazzuoli, G.A. 187
 Medici 67, 163, 164, 166, 169
 Medici, Caterina de' 165
 Medici, Cosimo III de' 181
 Medici, Cosimo de' 152, 155, 156, 158, 160, 163, 164, 165, 165, 166
 Medici, Giovan Gastone de' 164
 Medici, Lorenzo de' 139
 Medici, Mattias de' 165, 184
 Medici, Pietro Leopoldo de' 169
 Mei, Bernardino 78, 170
 Memmi, Lippo 78, 91, 97
 Memmo di Filippuccio 91
 Mendoza, don Diego Hurtado de 145, 152, 153, 154
 Michelangelo 139, 173
 Milano 133, 150
 Minerva 52
 Mino della Gazaia 135
 Minuccio di Rinaldo 78
 Misciatelli, Piero 177
 Misericordia 168
 Modena 89
 Montagnani, Emilio 186
 Montaigne, M. de 60, 164
 Montalcino 156, 159, 161, 166, 190
 Montanara 181
 Montanini, Messer Biagio di 32
 Montaperti 8, 13, 36, 61, 88, 95, 96, 98, 103, 104, 182, 189,
 Montauto 84
 Monte Oliveto 116
 Monte dei Paschi 11, 168, 176
 Montemassi 36, 67
 Montepulciano 84, 94
 Monteselvoli 26
 Monticchiello 156
 Montieri 14
 Montluc, Biagio di 135, 157, 158, 159, 160
 Morone, Girolamo 150
 Mostra dell'Antica Arte Senese 176, 181
 Muratori, Ludovico Antonio 171
 Museo Civico di Siena 176
 Napoleone 164
 Napoli 15, 27, 54, 155
 Nasini, Antonio 187, 188
 Nasini, Francesco 78, 170
 Nasini, Giuseppe Nicola 170, 187, 188
 National Gallery 96
 Natività 93
 Neri, Pompeo 171
 Neroccio di Bartolommeo Landi 49, 60, 63, 91, 92, 99, 126, 141,
 Nerone 75
 Niccolò di Cecco 54
 Nicea 76
 Nicolò di Buonaccorso 84
 Nicolò di Segna 60
 Nobili Reggenti o Risieduti 135
 Nove 5, 27, 28, 29, 30, 32, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 53, 64, 65, 66, 68, 69, 75, 80, 91, 96, 133, 144
 Noveschi, i 133, 134, 143, 144, 145
 Nuti, Ambrogio 160

- Ochino, Bernarchino 149
 Ombrone 19
 Orange, principe di 150
 Oratorii:
 del Suffragio 188
 della Madonna del Rosario 188
 della Trinità 187
 delle Carceri di Sant'Ansano 187
 di San Giovanni Battista dei Tredicini 188
 di San Rocco 188
 di San Sebastiano 124, 187, 188
 di Santa Caterina 187
 di Santa Maria della Neve 124, 132
 di Sant'Onofrio 117
 Orbetello 84
 Orcagna, Jacopo di Cione detto l' 130
 Orto Botanico 171
 Orvieto 54, 88
 Ospedale di Santa Maria della Scala 5, 8, 17, 20, 21, 29, 46, 47, 55, 60, 84, 87, 88, 89, 90, 93, 109, 112, 114, 115, 118, 119, 120, 121, 126, 140, 149, 164, 170, 171
 Otto di Guerra 157, 160
 Ottone 8
 Oville, quartiere di 134
 Padova 72
 Paglia 19
 Pagliaresi, Neri di Landoccio dei 100
 Palazzi:
 Accarigi 65
 Alessi 65
 Borghesi 125
 Casini-Casuccini 125
 Celsi 131
 Chigi-Zondadari 175
 Forteguerra 86
 Marsili 124
 Mexolombardi-Rinaldini 65
 Petroni 65
 Piccolomini 60, 65, 65, 65, 131, 174
 Piccolomini delle Papesse 131
 Pitti 90
 Pubblico 3, 16, 18, 21, 30, 32, 33, 36, 38, 44, 46, 48, 59, 60, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 75, 75, 77, 78, 78, 81, 82, 88, 92, 108, 112, 118, 125, 127, 130, 131, 134, 134, 156, 158, 164, 167, 173, 175, 176
 sale del Palazzo Pubblico:
 Consiliare 164
 del Concistoro 67, 77
 del Consiglio 67
 del Mappamondo 67, 69, 75, 76, 77
 del Risorgimento 78
 della Pace 68, 72, 73, 75
 di Balia 127
 Ragnoni 65
 Reale 174
 Rimbotti 65
 Salimbeni 44, 60
 Sansedoni 175
 Saracini 65
 Scotti 65
 Spannocchi 131, 174
 Tegliacci 124
 Tolomei 11
 Tornainpuglia Sansedoni 65
 Vincenti 65
 del Capitano 175
 del Capitano di Giustizia 16
 del Magnifico 131
 de' Diavoli 124, 131, 157
 di San Galgano 131
 Palearia 146
 Panormita, Antonio 138
 Paolo di Neri 84
 Paolo d'Andrea 85
 Paolo Uccello, 140
 Parigi 16
 Partini, Giuseppe 98, 176
 Partito Popolare 177
 Pasadena 108
 Pecci, mastro Piero de' 76
 Pecci, Giovanni Antonio 172, Pecora 19
 Pelori, Giovan Battista 85, 124, 154
 Perina, Pietro Paolo del 131
 Perugia 112
 Peruzzi, Baldassarre 49, 55, 84, 92, 124, 125, 129, 131
 Petrarca 101, 139
 Petrazzi, Astolfo 78, 170
 Petroni, cardinal 49
 Petrucci 58, 108, 133, 135, 184
 Petrucci, Achille 62
 Petrucci, Fabio 143, 144
 Petrucci, Pandolfo 57, 64, 131, 132, 139
 Piancastagnaio 147
 Piazza del Carmine 174
 Piccolomini 10, 11, 29, 39, 44, 57, 131, 139, 140, 152, 166, 169, 171, 172, 188
 Piccolomini delle Papesse, Enea 148, 149, 154
 Piccolomini, Alessandro 138, 165
 Piccolomini, Antonio 131
 Piccolomini, Bartolommeo Carli de' 137, 138
 Piccolomini, Caterina 139
 Piccolomini, Enea Silvio v. Pio II
 Piccolomini, Francesco Todeschini v. Pio III
 Pienza 60, 107, 125, 147, 156
 Piero del Minella 84
 Piero della Francesca 127
 Pietralata 26

- Pietro di Giovanni d'Ambrogio 86
 Pinacoteca 60, 86, 89, 96, 100, 107, 124, 125, 176
 Pinturicchio, Bernardino di Betto detto il 15, 48, 56, 57, 125, 131, 132, 139, 140
 Pio II, Enea Silvio Piccolomini 15, 47, 57, 105, 131, 132, 136, 138, 139
 Pio III, Francesco Todeschini Piccolomini 57, 57, 131, 139
 Piombino 156
 Pisa 19, 30, 95, 165
 Pisano, Giovanni 32, 33, 49, 51, 87
 Pisano, Nicola 35, 48, 53, 53, 74, 75, 95, 99
 Pistoia 41
 Platina 139
 Platone 172
 Poccio, Prospero 137
 Poggibonsi 94
 Poggio Imperiale 88
 Popolari, i 133, 134, 143, 144, 145
 Porta Camollia 15, 104, 108, 155, 183, 188
 Porta Ovale 134
 Porta Romana 15, 86, 108, 155
 Porta Tufi 155
 Porto Ercole 15
 Porto Santo Stefano 15
 Priamo 33
 Priamo della Quercia 87, 91
 Puliti, Giovanbattista 137
 Quindici, i 27, 27
 Raddo di Corbo, mastro 26
 Rambeaux, J.A. 174
 Ramo di Paganello 51
 Rea Silvia 81
 Reggio 89
 Regno d'Italia 164
 Remigio de' Girolami 71
 Remo 8, 82
 Repubblica Cisalpina 183
 Repubblica Romana 77
 Repubblica di Siena 56, 67, 78, 104, 105, 106, 109, 118, 121, 134, 153, 154, 156, 160, 161, 164, 172, 183, 184, 186, 189, 190
 Riccio, Bartolomeo Neroni detto il 164
 Rieti, A. 62
 Riformatori, i 133, 144
 Roberto d'Angiò 27, 54
 Roma 3, 10, 15, 16, 44, 119, 123, 135, 140, 144, 148, 154, 171, 177
 Romeo e Giulietta 10
 Romolo 82
 Rossellino, Bernardo 131, 139
 Rustichino, Francesco Rustici detto il 170
 Rustici, Cristofano 78
 Rustici, Vincenzo 78
 Sacchetti, Francesco 83
 Salicotto 63, 86
 Salimbeni 10, 11, 39, 40, 134, 188
 Salimbeni, Arcangelo 170
 Salimbeni, Salimbene 16
 Salimbeni, Ventura 57, 78, 170, 174
 Salvani, Provenzano 98
 Salvi 152
 San Bernardino da Siena 47, 62, 63, 67, 68, 73, 90, 107, 109, 110, 111, 117, 118, 119, 130, 141, 149
 San Francesco d'Assisi 98, 99
 San Giacomo 184
 San Gimignano 147
 San Giovanni d'Asso 112
 San Martino, battaglia di 78
 San Tommaso d'Aquino 71
 Sano di Pietro 63, 67, 77, 86, 91, 94, 97, 108, 128, 129, 140
 Sansedoni 11, 132
 Sansepolcro 127
 Santa Barbara 89, 126
 Santa Bonda 112
 Santa Caterina da Siena 67, 90, 100, 107, 114, 115, 116, 117, 118, 141, 177
 Sant'Agostino 69
 Sant'Antonio da Padova 187
 Saracini 11, 25, 39
 Saracini, Conte Guido 176
 Sarrocchi, Tito 81
 Sarteano 84
 Sassetta 57, 86, 86, 93, 101, 109, 124, 125, 126, 140
 Sassoforte 36
 Saviozzo 133
 Schevill, Ferdinand 1
 Scotti 25, 39
 Scozia 1
 Segna di Bonaventura 91
 Seminario Arcivescovile 68, 107
 Senato 29
 Senio 8
 Sermini, Gentile 60, 77
 Sicilia 18, 156
 Siena Inferiore 166
 Siena Superiore 166
 Sigismondo, imperatore 15
 Signorelli, Luca 131
 Signoria di Siena 167
 Smollet 173
 Società delle Feste 176
 Sodoma 67, 77, 80, 83, 90, 90, 125, 127, 136, 174
 Sodoma e Gomorra 110
 Soria, don Lope di 144
 Sorri, Pietro 78, 170
 Sozzini, Fausto 145

- Sozzini, Lelio 145, 149
 Sozzini, Mariano 124
 Spagna 138, 151, 152, 154, 161
 Spannocchi 135, 137
 Spannocchi, A. 131, 132
 Spedaletto di Monna Agnese 126
 Spinello Aretino 77, 127, 130
 Staggia 19
 Stalloreggi 36
 Stato Senese 19
 Stato della Chiesa 15, 104
 Stefano di Luigi da Milano 139
 Storys, William Wetmore 175
 Strozzi, Piero 135, 156, 157, 158, 160
 Taddeo di Bartolo 49, 67, 76, 77, 78, 84, 90, 101, 128, 130,
 Talamone 15, 19, 24, 30, 72, 73
 Tancredi 135
 Tasone 19
 Teatro Anatomico 171
 Teatro de' Rinnuovati 164
 Terzo di Camollia 10, 11, 15, 37, 64
 Terzo di Città 10, 25, 32, 37, 182
 Terzo di San Martino 10, 15, 37, 44
 Tino di Camaino 49, 95
 Tizio Sigismondo da Castiglione 137
 Toledo, don Garcia da 156
 Tolomei 11, 29, 39, 40, 41, 134, 135, 149, 169, 188
 Tolomei, Celso 170
 Tolomei, Claudio 137
 Tolomei, Conte Bernardo 176
 Tolomei, Girolamo 154
 Tolomei, Lelio 109, 110
 Tolomei, Marcantonio 135
 Tolomei, Pia de' 3
 Tolomei, piazza 10, 129, 188
 Tolomeo 11
 Tolomeo fu Meuccio di Compagno 26
 Tommasi, Giugurta 173
 Tornioli, Niccolò 170
 Torre del Mangia 7, 11, 78, 79, 125, 180
 Torre de' Bisdomini 66
 Torrita 67
 Toscana 8, 18, 19, 33, 38, 41, 45, 53, 76, 88, 95, 100, 130, 152, 153, 163, 164
 Tozzi, Federigo 177
 Turini, Giovanni 50
 Torino di Matteo 57
 Torino di Sano 67
 Turi, Ventura di Giuliano 53, 87
 Uffizi 57, 68, 96, 99, 128
 Ugolini, Domenico di Jacopo degli 80
 Ugolini, Giovanni d Jacopo degli 80
 Ugolini, Jacopo degli 81
 Ugolini, Jacopo di Vanni degli 80
 Ugo, don 22
 Ugurgieri 11, 12, 135, 148, 174
 Ugurgieri, Gianpaolo di Meo 32
 Umbria 33, 88
 Umiliati 22
 Università 3, 5, 24, 26, 32, 33, 76, 88, 100, 117, 118, 119, 138, 139, 143, 145, 151, 152, 164, 165, 167, 171
 Urslingen, Werner von 41
 Val di Chiana 136
 Val d'Orcia 136
 Valeri, A. 175
 Valladolid 151
 Valla, Lorenzo 139
 Valle Piatta 53, 124
 Valois 153, 156
 Vannini, Tommaso 85
 Vanni, Andrea 100, 123, 125
 Vanni, Francesco 57, 78, 90, 91, 170, 174
 Vani, Lippo 84
 Vanni, Raffaello 170
 Vasari, Giorgio 125
 Vecchietta, Lorenzo di Pietro detto il 55, 57, 60, 67, 77, 84, 86, 89, 90, 91, 92, 93, 119, 124, 126, 131, 132
 Venezia 1, 3, 123, 129, 149, 152, 177
 Venturi 135
 Vercelli 127
 Vergerio, Pier Paolo 139
 Verona 10
 Via Banchi di Sopra 15, 22
 Via Banchi di Sotto 22, 129
 Via Francigena 15, 129, 147
 Via Montanini 15
 Via dei Fusari 86
 Via de' Provenzani di Sotto 105
 Via di Città 124
 Via di San Quirico 84
 Viarii, i 28
 Violante di Baviera 62, 165, 181, 183, 185
 Visconti 81, 130, 133
 Visconti, Gian Galeazzo 133
 Vittorio Emanuele II 78, 164, 181
 Vittorio Emanuele III 176
 Volterra 14, 147
 Walker Art Gallery 100
 Walker, Adam 173
 Zecca 66
 Zondadari, marchese 63
 Zuccanti, Claudio 104





D.H. Lawrence

Paesi etruschi

*con un saggio di
Massimo Pallottino*

Prima edizione: 1985

Seconda edizione: 1989

D.H. Lawrence visitò l'Etruria nell'Aprile 1927, con l'amico pittore Earl Brewster. Fu l'ultimo suo "savage pilgrimage", l'ultimo pellegrinaggio: ne scaturì un reportage che è insieme guida letteraria e testamento spirituale, una visione globale della civiltà degli etruschi.

Questa nuova versione del libro è anche la sua prima edizione adeguatamente illustrata, con 76 fotografie d'epoca pertinenti alle descrizioni del Lawrence.

Il libro, giunto alla seconda ristampa, è stato anche edito in inglese e in tedesco in coedizione con Olive Press di Londra e Beck & Glückler Verlag di Friburgo.

"...Modern travellers will learn a great deal from the new edition of *Etruscan Places* originating from Siena (where it appears simultaneously in Italian under the title *Paesi etruschi*)... a fascinating set of seventy- six, photographs carefully chosen (and printed in appropriate sepia tone) to illustrate Lawrence's reflections..."

David Ridgway
The Times Literary Supplement
May 29, 1987

OLIVE PRESS

BECK & GLÜCKLER



Edizione inglese: 1986

Edizione tedesca: 1989



nuova immagine editrice

Alan Dundes e Alessandro Falassi

La terra in piazza

antropologia del palio

Prima edizione: 1986

Prima ristampa: 1989

La terra in piazza, frutto della collaborazione di un antropologo senese con un famoso folklorista americano, è il primo libro in cui, accanto a una minuziosa descrizione del palio di Siena in tutti i suoi aspetti, il problema della interpretazione di questa festa viene affrontato in modo organico secondo i dettami di antropologia culturale e psicanalisi. Il libro, uscito in prima edizione negli Stati Uniti nel 1975, per la University of California Press, è stato premiato con il *Chicago Folklore Prize*, ed è già noto agli appassionati di folklore di tutto il mondo. Questa è la prima edizione italiana, integrata da un apparato di fotografie a colori esauriente e attualissimo.



nuova immagine editrice

Finito di stampare nel mese di marzo 1989
presso le Al.Sa.Ba. Grafiche - Siena





Judith Hook, nata a Cambridge nel 1941, ha insegnato storia alle università di Edimburgo, Stirling e Aberdeen. Oltre ad alcune opere di anglistica, in collaborazione con il marito Andrew, la Hook è autrice di alcuni apprezzati saggi storici di argomento italiano, tra cui segnaliamo *The Sack of Rome* e *Lorenzo de' Medici*, oltre naturalmente a *Siena: a City and its History*, di cui questa è la prima edizione italiana. Judith Hook è prematuramente scomparsa proprio a Siena, la città che tanto amava, nel 1984:

"la necessità di una sintesi di sacro e di profano per il bene della comunità, la difesa delle istituzioni tradizionali e soprattutto la convinzione che la capacità degli uomini di vivere insieme sia in sé stessa un'opera d'arte è la caratteristica principale della civiltà di Siena. Il modo in cui i senesi hanno elaborato e conservato nei secoli questo valore fondamentale è il tema di questo libro."

